أَدَبُ المُقاوَمَةِ

من تفاؤل البدايات
إلى خيبة النهايات

الكتاب: أدب المقاومة

من تفاؤل البدايات إلى خيبة النهايات

الكاتب: الدكتور عادل الأسطه

الطبعة الثانية - ١٤٢٩هـ/٢٠٠٨م

الناشر: مؤسسة فلسطين للثقافة



سورية - دمشق - ص. ب: ١٣٠٢٩

هاتف: ٠٠٩٦٣١١٦٣٧٤٨٠٢

فاكس: ٠٠٩٦٣١١٦٣٧٤٥٥١

البريد الإلكتروني:

thaqafa@thaqafa.org

موقع المؤسسة على الإنترنت:

www.thaqafa.org

تصميم الغلاف والإخراج:

م. جمال الأبطح

أَدَبُ المُقَاوَمَةِ

من تفاؤل البدايات
إلى خيبة النهايات

الدكتور: عادل الأسطة

أستاذ في جامعة النجاح الوطنية - نابلس


القدس عاصمة الثقافة العربية

مقدمة الطبعة الثانية

أ. د. عادل الأسطه

هذه هي الطبعة الثانية لكتاب «أدب المقاومة... من تفاؤل البدايات إلى خيبة النهايات» الذي أصدرت طبعته الأولى وزارة الثقافة في السلطة الفلسطينية في العام ١٩٩٨، وأتركها دون تعديل أو تغيير أو إضافة. ولا يعني هذا أن مياها كثيرة لم تجر في النهر خلال السنوات العشر المنصرمة. لا يعني هذا أنني بقيت على ما كنت عليه، وأنني توقفت عن القراءة والكتابة ومتابعة الموضوع.

لقد أنجزت في السنوات العشرة الأخيرة مقالات ودراسات كثيرة تكفي لإصدار كتب، لا كتاب واحد، وكثير منها يخص الموضوع الذي يتناوله الكتاب هذا، وأية إضافة ستجعل الكتاب مترهلاً، عدا أن أكثر المقالات والدراسات منشورة في صحف ومجلات وفي مواقع الكترونية، وأنني - شخصياً - أفضل أن يكون الكتاب متوسط الحجم غير متضخم الصفحات حتى يقبل القراء عليه ويقرؤوه.

وقد أثارت الطبعة الأولى ردود شعراء نقاد، مثل علي الخليلي وأحمد دحبور، فكتب الأول تحت عنوان «زلزلة النقد في اكتشاف أدب الضحية» (الأيام ٢٠٠٥/٥/٢٣) وكتب الثاني تحت عنوان الكتاب نفسه (الحياة

الجديدة ٢٠٠٦/١٠/٤) ذاهباً إلى أن الكتاب لم ينل ما يستحقه، على الرغم من طروحاته. ومع أن الشاعر أحمد دحبور تحمس للكتاب ونشره وكتب للطبعة الأولى مقدمة، إلا أن قراءته الثانية، على ما فيها من أخطاء مطبعية كثيرة، لم تخل من مكر سببه عدم الدقة أحياناً وعدم الإلمام بالمناهج النقدية إلماماً كافياً أحياناً أخرى. وقد دفعني هذا لأن أكتب تحت عنوان: القراءة وإساءة القراءة، أوضح أنني لم أتعرض لأشخاص الكتاب إلا بما تقره المناهج النقدية العديدة التي يتناول بعضها المؤلف ونصه وبعضها الآخر يقف أمام النص، وقد آثر الشاعر المناهج الأخيرة، لأنها تعفي المؤلف، مؤلف النصوص، من المساءلة، وأظن أن أكثر الأدباء المدروسين الذين تغيرت مواقفهم، بعد (أوسلو)، تغيراً واضحاً، يؤثرونها. وهذا ما لم أؤثره، لأنني تتبعت مواقفهم، حين كانت الثورة قوية، ومواقفهم بعد (مدريد) و(أوسلو)، حين وافقت على ما وافقت عليه، وغدت سلطة تحت الحكم الإسرائيلي.

لا أدعي نبوءة فيما كتبته. لقد قرأت نصوص الأدباء في مراحل مختلفة، ولاحظت تفاؤل المبكرة منها وتشاؤم الأخيرة التي أنجزت في مرحلة السلام، السلام الذي ساروا في ركابه مكرهين على ما يبدو، فهو، كما قال درويش بعد (مدريد)، سيتركنا حفنة من غبار. ولم تمر أعوام ثلاثة على كتابة المقالات ونشرها في جريدتي «البلاد» و«الأيام»، حتى انفجرت انتفاضة الأقصى تجسيداً واضحاً لخيبة الفلسطينيين من السلام، حتى للذين وقعوه، وأولهم الرئيس ياسر عرفات. كأنما كانت النصوص الأدبية تقول الحقيقة، خلافاً للنصوص السياسية. هل صدق من قال: «إن الشعر لا يكذب»؟ ربما. ربما نتذكر مقولة: الفن يفضح صاحبه. كان الشعراء يقفون، وإن على مضض أحياناً، إلى جانب السياسيين الذين وقعوا

الاتفاقيات، ولكنهم كانوا، في نصوصهم، يقولون ما يشعرون به حقيقة. ملك السلام هو ملك الاحتضار. هل تنبأ محمود درويش بهذه النهاية المأساوية للمرحوم ياسر عرفات: إن عرشك نعشك؟.

ربما تجدر الإشارة، في هذه المقدمة، إلى مقالة ودراسة أنجزتهما في أثناء الانتفاضة، كان يمكن إدراجهما في الكتاب بدل هذه المقدمة. المقالة عنوانها: نص الانتفاضة الأدبي: سؤال الموضوع.. سؤال الفن. والدراسة عنوانها: استقبال شعر المقاومة في النقد الأدبي في العالم العربي.

في المقالة إتيان على التساؤلات التي أثارها الأدباء الفلسطينيون وغيرهم حول الموضوع والشكل في الأدب الفلسطيني. لطالما وجه اتهام إليه على أنه أدب يدور حول موضوع واحد، هو الموضوع الوطني، ولطالما قيل إنه أدب تنبع قيمته من موضوعه لا من جماليته. والأدباء والشعراء يبررون سبب ما وقعوا فيه. لما تراجع الحصار، بعد (أوسلو) كتب درويش عشرين سطراً عن الحب - أي خاض في موضوع إنساني، ولكن سرعان ما وقعت الانتفاضة، فعاد إلى ما كان يكتبه. وفي الانتفاضة أيضاً فضل الحرية على الجمال، وإن كان الأخير يهمه. كان ديوان «حالة حصار» (٢٠٠٢) عودة إلى كتابة أدب المقاومة، علماً بأن مفهوم «أدب المقاومة» غدا موضوع تساؤل لكتاب كثيرين، لمحمود درويش ومحمود شقير ومريد البرغوثي، وهذا ما يشغلني الآن، فلم تعد المقاومة ككتابة قصيدة أو قصة تحفل بمفردات القتل والرصاص والمقاومة... إلخ.. إلخ. وسيرى هؤلاء أن كتابة قصيدة على قدر عال من الجمال هو فعل مقاومة، وإن قصة مثل قصة «صمت البحر» لـ(فيركور) تخلو من مفردات القتل والدمار والحض على حمل السلاح، هي قصة مقاومة. وربما نقلني هذا إلى الدراسة: «استقبال شعر المقاومة».

كثيرون ممن تناولوا شعر المقاومة وأدبها بشكل عام لم يتوقفوا أمام دلالات المصطلح، وأنا في كتابي هذا منهم. لقد تناولوا، ابتداء من غسان كنفاني، أدب الأرض المحتلة الذي كتبه زياد ودرويش والقاسم وجبران وراشد حسين، ودرسوه على أنه شعر مقاومة، حتى جاء غالي شكري في كتابه «أدب المقاومة» وقال إن شعراء الأرض المحتلة ليسوا شعراء مقاومة، بل هم شعراء احتجاج، فشاعر المقاومة هو من يدعو إلى حمل السلاح إلى جانب كتابته الشعر الذي يدعو إلى المقاومة، وهذا ما لم يتحقق لدرويش والقاسم وزياد، وهذا ما حققه معين بسيسو.

وقد التفت محمود درويش نفسه، في إحدى افتتاحيات مجلة الكرمل، إلى هذا، وقال إنه حين كتب الشعر لم يكن يعرف أنه يكتب شعر مقاومة، فغسان كنفاني هو الذي أطلق المصطلح عليه وعلى رفاقه الشعراء. وربما يجدر أن يعود قارئ هذا الكتاب إلى تلك الدراسة، دراستي: استقبال شعر المقاومة في النقد الأدبي في العالم العربي، إذا ما أراد تتبع موقف النقاد من المصطلح، مصطلح «أدب المقاومة»، آملا أن يجد متعة في قراءة هذا الكتاب وتلك الدراسة.

د.عادل الأسطه

٢٠٠٨/٦/١٠

بسم الله الرحمن الرحيم

بين يدي الكتاب

أدب المقاومة من الآداب الإنسانية التي تجدها في كل أمة من الأمم نتيجة وقوعها تحت ظلم طويل خانق دفع بمشاعرها وأحاسيسها لرفض هذا الظلم والتمرد عليه والانقلاب على مفاهيم الخضوع له والتعامل معه بوصفه أمراً واقعاً، وبالتالي فإن هذا الأدب الإنساني يلتزم عادة بقضايا التحرر.

ونظراً لبقاء فلسطين تحت الاحتلال إلى يومنا هذا بينما تحررت الأقطار العربية الأخرى من الاستعمار الذي تسلّط عليها فإن هذا الأدب ظل الموضوع الفلسطيني الأبرز رغم وجود موضوعات أخرى نادراً ما تكون مستقلة عن هذا الموضوع.

وتتركز مضامين هذا الأدب على قيم البطولة والفداء والصمود والتحدي والثورة والصلابة والشهادة والتمسك بالأرض والمعاناة، وتتداخل مع فنون أخذت هوية خاصة ضمن مساق أدب المقاومة كأدب الأسر والسجن، وأدب العودة، وأدب اللجوء والمنفى والاغتراب عن الوطن، كما يحوي قيماً رمزية عالية لأبطال هذه القيم، ويعكس التجربة الثورية الجهادية بمبادئها ومواقفها وتسجيلاتها للوقائع والأحداث.

هذا الأدب جمع في دائرة استهدافه للمتلقين بين الغنائية الذاتية والجمعية التعبوية الجمهورية، واستخدمه الأدباء كسلاح تعبوي يسعى لتهيئة الرأي العام لفكرة المقاومة واحتمالها والصبر على مراراتها وحلاوة الالتزام بها، ولذلك تجد أن هذا الأدب يمتاز باليفاعة والحيوية والشبابية حتى لو كان مصدره هرماً شائخاً.

وهذا الأدب لا يقتصر على الفنون الشعرية أو النثرية بل تعداه إلى الريشة والصورة والنكتة والكتابة الجدارية والتشكيل التطبيقي.

وفي هذا الكتاب الذي حرره الأستاذ الناقد الدكتور عادل الأسطه الأستاذ بجامعة النجاح الوطنية بنابلس سنقف على جانب خطير من هذا الأدب مما يرصد مرحلة التحولات في رحلة الكتابة الفنية الثورية المقاتلة إذا تعرضت لهزة سياسية تستهدف القيم العليا والمضامين المركزية لهذا الأدب، عندما يكون هذا الأديب منتمياً سياسياً إلى أحزاب تبدلت مواقفها الاستراتيجية أو تكتيكاتها الميدانية لصالح البرنامج المناقض الذي يقتضي منه التعاطي مع التسويات السياسية الذي يفرضها البرنامج السياسي الجديد.

والناقد الدكتور ينطلق من رؤية نقدية محضة غير منبنية على خلفيات سياسية بقدر ما تكون رؤية منهجية تقابل بين الشيء وضده، وتمايز بين النصوص في أزمنتها الموضوعية، وسيقف بنا الأستاذ الأسطه في هذه الدراسة الجريئة - التي نعيد طباعتها بموافقة كريمة منه مع بعض الإضافات المهمة - على مفارقات خطيرة اختصرها المؤلف بأنها المسافة بين التفاؤل والخيبة، أو أنها الهروب إلى الرمز والشخصانية الذاتية للتعبير عما تختزنه النفس من مشاعر حقيقية لئلا ينكسر الزجاج السياسي الفاصل بين قلم هذا الأديب وقلبه.

ونحسب أن هذه الدراسة المهمة التي انفرد بموضوعها تفصيلاً الدكتور عادل الأسطه مما تتداوله ألسنة النقاد والباحثين أو يحيطون بطرف منه دون عمق ستكون إضافة مهمة في بابها وستثير الجدال السياسي والنقدي مجدداً حول المصداقية والالتزام بين الحاجة والضرورة والمباح.

د. أسامة الأشقر

المدير العام لمؤسسة فلسطين للثقافة

دمشق في ٢٠٠٨/٧/٣٠

نص الانتفاضة الأدبي[1]

سؤال الموضوع.. سؤال الفن

في تموز من العام ٢٠٠٠، كنت بدأت، وأنا في فندق (الميرلاند) في عمان، كتابة قصة عنوانها «ثلاث كاترينات والغريب»، وأنجزت مسودتها في ٢٠٠٠/٨/٨، وحتى هذه اللحظة لم أعد كتابتها من أجل نشرها. لقد ظلت، في الجارور، ثلاث سنوات تقريباً، تنتظر وما زالت تنتظر، ويعود السبب، في هذا، إلى أن موضوعها لا يناسب المرحلة التي نحياها منذ ٢٠٠٠/٩/٢٨، فهي ترصد علاقة ساردها بثلاث فتيات أوروبيات. ولم يشفع لي، ولم يشجعني على إعادة كتابتها، أن ساردها/ شخصيتها ذا العلاقة بالفتيات، فلسطيني.

ولم يخطر ببالي، وأنا أكتبها، فكرة ضرورة الابتعاد عن الموضوع الفلسطيني والكتابة في موضوعات أخرى، حتى أبرهن أن الفلسطيني إنسان وليس كائناً سياسياً وحسب، وأنه يستمد قيمته من موضوعه فحسب، ولطالما وجه هذا الرأي إلى الفلسطينيين: إنهم كائنات سياسية،

---

(١) هذه المقالة للأستاذ الدكتور عادل الأسطه آثرت مؤسسة فلسطين للثقافة إلا أن تغني بها الكتاب في طبعته الثانية.

ويستمد أدبهم قيمته من الموضوع الفلسطيني. تساءلت ريتا عوض، ذات نهار، عن قيمة محمود درويش الشعرية، وجعلت سؤالها عنواناً لمقالتها: خروج الشاعر من الأرض المحتلة قتل له أم بعث له؟ وذهبت ظبية خميس، ذات مرة، في العربي الكويتية، وهي تكتب عن «سرير الغريبة»، إلى أن محمود درويش عاد الآن - حين كتب عن الحب، ولم يتكئ على الموضوع الوطني الفلسطيني - شاعراً مثلنا، ولم يعد يختلف عنا. وكان درويش، إثر عودته إلى رام الله، في العام ١٩٩٦، كتب شعراً مختلفاً، من حيث الموضوع، بل وأحياناً من حيث الشكل، عما كان أنجزه على مدار ٣٠ عاماً من كتابة الشعر. كتب في الحب، وكتب عن الموت كتابة مغايرة.

وكان سؤال الموضوع وسؤال الشكل يؤرق الأدباء الفلسطينيين الذين لاحظوا أن الموضوع الوطني يكاد يغلب على جل نتاجهم، وأن الكتابة في موضوعات إنسانية أخرى يشكل استثناء. وإذا نظرنا في الأعمال الكاملة لسميح القاسم، ومثله محمود درويش، فإنا نلاحظ أن قصائد الحب لا تشكل حضوراً لافتاً. إن مجموعة سميح «أحبك كما يشتهي الموت»، مثلها مثل «سرير الغريبة» لدرويش. كلا المجموعتين استثناء في مجموعات الشاعرين.

وعاد سؤال الموضوع وسؤال الفن، في نص الانتفاضة الأدبي، ليثير نفسه من جديد. فاجأنا أكرم هنية بمجموعته «أسرار الدوري» (٢٠٠١) بعودته إلى كتابة القصة بعد انقطاع عن إصدار أية مجموعة منذ (١٩٨٦). وفي هذه، وفي قصة «سحر الحب» تحديداً، وهي قصة كُتِبَتْ في فترة الانتفاضة، نقرأ عن كاتب فلسطيني يدرس في جامعة بيرزيت، يؤرقه موضوع الكتابة، ويفكر فيه وهو يقود سيارته. إنه يريد أن يكتب عن شخوص يخوضون في موضوعات شتى «قد يكون أغلبها

مملاً وسخيفاً... لا يهم.. كنت أريد أن يرويا أحلامهما الصغيرة وهواجسهما.. وأن تفيض مشاعرهما على العالم (ص١٣) وهذا سيمنح الكاتب فرصة ذهبية للدخول في منطقة محرمة يفضل كتابنا عادة الابتعاد عنها تجنباً لأية مشاكل» (ص٢٣)، والسبب في ذلك يعود إلى أن الكاتب الضمني- أقصد الكاتب داخل النص لا أكرم هنية - سئم «كتابة قصص» «نضالية» «وأنه يريد كتابة قصة» لا سجون فيها، ولا مناضلين ولا احتلال ولا شهداء و... «أريد تجسيد ليال طويلة ينتظر فيها العشاق رسائل أحبابهم بدل انتظار طرقات دوريات جنود الاحتلال... أريد تصوير لحظات من الفرح الحقيقي يصنعها المحبون... أريد كتابة حكاية حب عادية. عادية جدا» (ص١٠).

لكن الكاتب، مثله مثل أكرم هنية المؤلف للمجموعة، لا يكتب هذه القصة، إذ سرعان ما تتحول قصة المحبين إلى قصة نضالية، قصة مقاومة واستشهاد ودفاع عن الوطن. وتخلو قصص هنية، في «أسرار الدوري»، إلا قصة واحدة، من الخوض في أي موضوع خارج الموضوع الوطني.

وجعلتني هذه القصة، وأنا أقرأ بعض نصوص الأدب الفلسطيني، أتابع ما يقوله الشعراء في نصوصهم عن الموضوع الأدبي والهاجس الجمالي.

في شتاء ٢٠٠٢ وربيعه نشر محمود درويش في الكرمل (ع٧٠/٧١) مقطوعات شعرية عنوانها «حالة حصار»، وجلّها مستوحى من انتفاضة الأقصى، وهي تحفل بمفردات الموت والحصار والشهيد والمعتقل والمحقق والسلام. ولكن المقطوعات لا تخلو أيضاً من هاجس درويش الفني، فنراه يوجه كلامه إلى ناقد، ويخاطب الشعر والنثر، ويبدي رأيه في الجمال والجمال الفني. يقول درويش في مقطع:

«إلى ناقد: لا تفسر كلامي

بملعقة الشاي أو بفخاخ الطيور!

يحاصرني في المنام كلامي،

كلامي الذي لم أقله،

ويكتبني ثم يتركني باحثاً

عن بقايا منامي..» (ص٢٥/ حالة حصار).

هنا، في الديوان كله، نلحظ أن الحصار حصاران، حصار الاحتلال للفلسطيني، وحصار كلام الشاعر، كما فسره الناقد، للشاعر. الاحتلال وتأويل الناقد نص الشاعر يجعلان الشاعر لا ينام ملء جفونه.

وإذا كان درويش، في فترة الانتفاضة، التفت إلى تأويلات النقاد لشعره، مثل التفاته للحصار الإسرائيلي، فإنني، شخصياً، ألتفت إلى مقطعه هذا، وقرأته مراراً، وفكرت فيه، وأحالني إلى مقولات نقدية أزعم أن درويش يعرفها، فقد نشر دراسات حولها في الكرمل، ولكنه لم يأخذ بها. ما أريد أن أخلص إليه هنا أن سؤال الفن، في فترة الحصار، ألح على الشاعر والناقد معاً.

لعل الأهمَّ من هذا المقطع مقطعان آخران وردا في «حالة حصار» يعززان ما ذهبت إليه، يقول درويش في أولهما:

«خسائرنا: من شهيدين حتى ثمانية

كل يوم،

وعشرة جرحى،

وعشرون بيتاً،

وخمسون زيتونة،

بالإضافة للخلل البنيوي الذي

سيصيب القصيدة والمسرحية واللوحة الناقصة» (ص٣٨).

يدرك درويش، وهذا ما يبدو في السطرين الآخيرين، أن الكتابة تحت الحصار لن تكون متقنة مائة بالمائة. ثمة خلل بنيوي سيصيب القصيدة والمسرحية واللوحة الناقصة. ثمة تأثير على الشاعر والكاتب والمسرحي والرسام سببه الشرط الموضوعي. ولعل درويش هنا يجد عذراً لكتابات بعض كتابنا التي لم يرضَ عنها ذات نهار، وتحديداً يوم نشر توضيحاً حول اعتراضات بعض الكتاب على توزيع جوائز دولة فلسطين للمرة الأولى. وأذكر أنه قال يومها أن الانضواء تحت لواء جهة ما لا يشفع للكاتب، وعلى الكتّاب أن يهتموا بأدواتهم الجمالية.

ويعلمه الشهيد هنا في الانتفاضة شيئاً جديداً، وهذا ما يبدو في المقطع الثاني:

«الشهيد يعلمني: لا جمالي خارج حريتي» (ص٧٩)

وكان درويش في فترة الاسترخاء (١٩٩٦-٢٠٠٠) قال كلاماً مغايراً فضل فيه الجمال على الموضوع، وقد دفعني هذا، ذات يوم، لكتابة مقالة عنوانها «بين البدايات والنهايات: كنفاني ودرويش والقارئ» (الزمان اللندنية، أيار، ٢٠٠٠/ الاتحاد الحيفاوية، ٢٠٠٠/٧/١٤) ناقشت فيها مقولات الشاعر الشعرية والنثرية حول العلاقة بين الموضوع والجمال، وأولوية أحدهما إزاء الآخر، لدى الشاعر. هنا لا قيمة للجمال خارج الحرية. هذا ما يعلمه الشهيد لدرويش، ويقر الأخير بأنه يتعلم من الآخرين.

طبعاً، ونحن نقرأ «حالة حصار»، علينا ألا نغفل مقطعاً ثالثاً كنت صدرت به مقالتي في الأيام (٢٠٠٣/٧/١)، وهو:

«كتبت عن الحب عشرين سطراً

فخيل لي

أن هذا الحصار

تراجع عشرين متراً» (ص٥٨)

وكان هذا المقطع هو الذي جعلني أربط بين درويش وهنية، وهو من النصوص التي دفعتني لكتابة هذه المقالة التي فيها بعض تكرار. حين تراجع الحصار، بعد (أوسلو)، كتب الشاعر عشرين سطراً عن الحب- أي ديوان «سرير الغريبة»، ولكن الحصار عاد، فعاد درويش إلى الكتابة في الموضوع الفلسطيني الوطني.

بعد ثلاثة أشهر من نشر «حالة حصار» في الكرمل، نشر الشاعر الغزي باسم النبريص، في مجلة الشعراء الصادرة في رام الله (عدد ١٧، صيف ٢٠٠٢) كتابة تحت عنوان «أنا نقصان دائم» كتابتي تشبهني! يوميات»، وفيها يأتي على هاجس الكتابة، ويبدي رأيه في سؤال الموضوع وسؤال الفن أيضاً. وباسم النبريص، فيما أرى، شاعر لم يلتفت إليه كثيراً، على الرغم من شاعريته التي تلفت الأنظار، منذ ديوانه «تأملات الولد الصعلوك» (١٩٩٠). وكان في هذا الديوان يعبر في قصائده عن مفهومه للشعر والشعراء، عن رفضه العالم وغربته فيه، وأهمية الشعر والشعراء الذين يمنحون الأشياء ما تفتقد إليه. الشاعر في قصيدة «توقيعة» من رَفَضَ العيش إلا مِنْ فوق السطح وآثر معجزة الإبحار، وهو من يجهدُ إبداعه، ويصرخ ضد المألوف وضد المعهود وضد الثابت والمتعفن.

وربما لهذا كتب في «أنا نقصان دائم»:

«أدونيس خطوة ثقيلة في رواق عصرنا. الخطوات الأخرى وزن أقل» (الشعراء، ص١٤٩).

وربما لهذا كتب هذا عن أدونيس، فأدونيس شاعر يجهدٍ إبداعه، وهو يصرخ ضد المألوف وضد المعهود، وربما تذكرنا عبارة النبريص: «ضد الثابت والمتعفن»، إيقاعاً، بعنوان كتاب أدونيس: الثابت والمتحول.

في يومياته، في عز الانتفاضة، وخلافاً لدرويش، يكتب النبريص:

«الكتابة لذاتها. الكتابة جزاؤها منها فيها. وأولئك الذين ينتظرون من الكتابة ما هو خارجها: هم في الغالب الكتاب الذين يفشلون ولا يكملون الطريق» (ص١٣٨).

وهو ضد أولئك الكتاب الذين يلعبون لعبة استبدال نصر الكلمات بهزيمة الواقع. الشاعر أقرب إلى الله لأنه يتأمل، إنه أقرب إلى الله من الخطيب الذي يجأر على المنبر. والشاعر الذي يقرأ شعره على حشد من المثقفين يخسر شعره، والشاعر الذي يكتب بدم بارد لا يحرك في النبريص شعرة. ويكتب النبريص أيضاً في مسائل نقدية تخص الشعر. على الرغم من الانتفاضة يؤرقه السؤال:

«الوزن أولاً أم فكرة القصيدة. اللغة لم تزل تلهو خارج الحظيرة» (ص١٥٠).

ويفضل بعض البحور الشعرية على بعضها الآخر:

«لا (الكامل) ولا غيره. بحر (الرمل) فيه قوة وكبرياء عجيبان. بحر (الرمل) هو بحري الشعري المفضل».

إنه منذ ثلاثين سنة يمتح من ذات البئر، وهذه لعنة تلازمه، فرذاذ الاستعارة يجتاحه حتى وهو يحل لابنه مسألة في الحساب. بل ويبدي رأيه في الشعر الغامض:

«قصائد بعضهم كقلعة عسكرية، لتدخل إليها ثمة حل واحد: الحصول على الجاسوس» (ص١٥٢).

وينظر النبريص للكتابة أكثر مما يكتب عن الانتفاضة، إنه يخاطب نفسه قائلاً:

يا باسم:

حتى لو كانت انتفاضة

حتى لو كان في

جيبك شاكل واحد

العالم مليء بالشعر

العالم: شعر» (ص١٤٥)

العالم شعر، والشعر قبل الانتفاضة والشواكل، لأنه الكل وهذه أجزاء، والكتابة نعمة، ولكنها تغدو لعنة حين تُستسهل. إنها صلاة. والنبريص الذي يدرك أن كثيرين لا يتفقون معه في بعض آرائه، وأنا منهم، يقدم لنا تفسيره عن عدم كتابته في الموضوعات التي نتوقع منه أن يكتب فيها.

«ما أمتلئ به لا أكتب عنه. الكتابة نقصان دائم. ثمة فراغات وعلى الكتابة أن تملأها. لذلك- مثلاً- لا أكتب عن يافا، ولا عن الانتفاضة، ولا عن أناس قريبين جداً مني». (ص١٤١) لماذا؟

«بسبب أنني عشت في يافا عشرين سنة كاملة- يوماً يوماً وليلة ليلة. وبسبب أنني في قلب الانتفاضة ولا أنظر إليها من وراء زجاج. وبسبب أن الأقربين لا يعطونني فرصة لأراهم ولو من بعيد قريب»».

تلك هي طبيعته، وذلك هو مزاجه، ولقد احتاج إلى سنوات حتى يصل إلى هذا، إلى أن ما يمتلئ به لا يكتب عنه. لماذا لأنه نقصان دائم وكتابته تشبهه. وهكذا يختلف النبريص عن درويش وهنية وآخرين، وأختلف أنا معه في هذا، ولكنني أقدر رغبته.

سؤال الحداثة، سؤال الموضوع:

أقر بأنني لم أطلع على كل ما صدر من نصوص، ولكنّ ما قرأته يمدني بما أكتب عنه. لقد أرقت قصيدة الحداثة الشعراء الذين يرغبون في كتابتها والذين يرغبون عن كتابتها. يكتب النبريص تحت عنوان «حلم»:

«**ظهيرة وحشية. أحلم بظهيرة وحشية، لأكتب (شعر) ما بعد الحداثة**» (الشعراء، ص١٥٢).

إنه إذن يرغب في كتابة قصيدة ما بعد الحداثة، ولكن هناك شعراء آخرين يهاجمون هذه القصيدة وكتابها، ويكتبون شعراً ينتمي إلى الشعر القديم، لأنهم يرفضون قصيدة الحداثة وما بعد الحداثة. في مقدمة ديوانه «هنا كنا.. هنا سنكون» (٢٠٠٢) يكتب لطفي زغلول:

«هنا كنا.. هنا سنكون: وقفة تحد وإصرار في وجه الريح الآتية من بعيد من خلف حدود الوطن تقتلع الأقدام المنزرعة في ثرى الأرض لتقذف بها في مدارات الضياع والتهويم وحداثة الارتماء في أحضان الغرباء» (ص٥).

وهكذا يعلن أنه ضد الحداثة وشعرها، لأن هذه المفاهيم وافدة من خلف حدود الوطن، ولأن قصائد الحداثة لا تحب الوطن ولا تنتمي إليه، ومن هنا يكتب هو قصائد نابعة من رحم الأرض ومن ترابها. يكتب للوطن قصائد واضحة يتغزل فيها بالناس والوطن. ويكتب لطفي زغلول، في الفترة نفسها، قصائد جمعها في ديوان عنوانه «مدار النار والنوار» (نابلس، ٢٠٠٣) دارت حول اجتياح نابلس وجنين ومخيمها، وكتب رسائل إلى الرئيس الأمريكي وأخرى إلى قادة العروبة، قصائد تذكرنا بأشعار نزار قباني وقصيدة عبد الرحمن الشرقاوي إلى الرئيس ترومان. ثمة

وضوح وموضوع ومباشرة وتحريض. وثمة موقف سياسي يعلنه الشاعر، وثمة لغة بسيطة وانتماء إلى الماضي واستحضار لرموزه الفاعلة في زمنها، وهكذا يهجو الفضائيات العربية:

ويح فضائياتها تمارس الضلال

إعلامها يبدل الحال بغير الحال

يسمم الأجيال باللهو وجمع المال

كي لا يعود...

مؤمناً بشرف النضال» (ص٦٢)

ولا يختلف المتوكل طه في «الخروج إلى الحمراء» (٢٠٠٢) عن هذا. يخاطب الشاعر الشعراء:

«يقفون....

- أعني الشعراء -

.. يلوبون،

وينتحب الذكر على أنثاه

يصفق جمهور الكولاج لتمويه منغلق الأشياء..

كالرقصات، الحرب، الحرباء!!؟

«وانفتحت صفحاتُ تثاقف كتاب حداثتنا

المغروسين بثوب هواء،

ما عادت غرناطة تعني أحدا،» (ص١٠٨)

كأن لسان حاله يقول: ما عاد الموضوع، وهو الأصل، يهم كتابنا الجدد الذين يكتبون (كولاجاً) تستغلق كلماته، ويصفق الجمهور له دون أن يفهم معناه بسبب التمويه. أما غرناطة فما عادت تعني أحداً، أما فلسطين

فما عادت تعني أحداً، لأن صفحات المجلات والجرائد لا يكتبون إلا عن الحداثة ومفهومها. فكأن الحداثة لديهم أهم من غرناطة وفلسطين.

وعلى الرغم من الانتفاضة يبقى سؤال الفن والأدب والشكل والموضوع، كما لاحظنا، هاجساً يشغل أذهان كتابنا، اتفقوا في رأيهم أم اختلفوا، ولعل هذه المقالة قاربت نص الانتفاضة الأدبي وسؤال الموضوع وسؤال الفن فيه.

استقبال شعر المقاومة
في النقد الأدبي في العالم العربي[٢]

ترمي هذه الدراسة إلى الوقوف أمام أهم الكتب التي تناولت شعر المقاومة الفلسطينية، وذلك لتبيان كيفية تعامل النقد الأدبي في العالم العربي مع هذا الشعر.

ولا يبغي الدارس الإتيان على كل ما كتب في هذا الشأن من كتب ودراسات ومقالات، فهذا أمر يحتاج إلى مدة زمنية أطول مما أتيح للدارس الذي كتب هذه الدراسة للمشاركة في مؤتمر «ثقافة المقاومة» الذي تعقده جامعة فيلادلفيا في الأردن في نيسان من العام ٢٠٠٥.

وربما يعكف طالب دراسات عليا على كل ما كتب لينجز رسالة ماجستير أو رسالة دكتوراة في الموضوع، وليقدم لنا دراسة موسعة تتلوها قائمة، بالمصادر والمراجع، شاملة تعطي صورة كاملة عما أنجز من كتابة حول شعر المقاومة.

وكان أمامي، وأنا أنجز هذه الدراسة، غير طريقة. الأولى أن أقف

---

(٢) هذه الدراسة للأستاذ الدكتور عادل الأسطه آثرت مؤسسة فلسطين للثقافة إلا أن تغني بها الكتاب في طبعته الثانية.

أمام هذه الكتب حسب تاريخ صدورها، لأبين أهمية كل منها وما الذي أتى به صاحبها، وماذا أضاف لما سبق، وبم اختلف عن غيره ممن سبقوه. والثانية أن أدرج ما تشابه من هذه الدراسات في فصل خاص، أميزه عن غيره، وذلك اعتماداً على المنهج الذي سار عليه الدارسون أو اعتماداً على تثمين هذا الشعر أو التقليل من شأنه. ولقد آثرت الطريقة الأولى، دون إغفال الثانية التي أتت في سياق الكتابة، إذ غالباً ما كنت أشير إلى منهج صاحب الدراسة وتشابهه مع غيره أو اختلافه عنه.

ولا أنكر، وأنا أكتب الدراسة، أن دارسين آخرين، ممن عالجت كتبهم، قد أتوا على الدراسات هذه وقيموها سلباً وإيجاباً، مبدين رأيهم في اختلاف دراستهم عنها، وهو ما يبدو، على سبيل المثال، فيما كتبه صالح أبو إصبع وعز الدين المناصرة. غير أن ما أكتبه له فضل التوسع والتصنيف وتناول دراسات أخرى لم تتناول أو أغفل ذكرها. وكما ذكرت فدراستي هذه لا تدعي الإحاطة والشمول، إنها لبنة قد تتبعها لبنات أخرى تثري الموضوع.

أولاً: غسان كنفاني: الريادة والاكتشاف والتعريف:

أصدر كنفاني كتابين درس فيهما الأدب العربي في فلسطين، عنوان أولهما «أدب المقاومة في فلسطين المحتلة ٤٨-١٩٦٦»(١٩٦٦)، وعنوان ثانيهما «الأدب الفلسطيني المقاوم تحت الاحتلال ٤٨-١٩٦٨».(١٩٦٨).

وأشار كنفاني في مقدمة الأول إلى افتقار دراسته إلى وفرة المصادر وإلى السبب الذي حثه على دراسة أدب المقاومة مع أن التحرير لم يتم. وذهب إلى أنه أراد أن يطلع النازح الفلسطيني خصوصاً والقارئ العربي عموماً على هذا الأدب الذي يتناول النازح بالذات ويخاطب فيه ما

يخاطبه في عرب الأرض المحتلة. ورأى كنفاني أن هذا الأدب ظل مجهولاً، بالرغم من أنه يشكل الجانب الأكثر إشراقاً في كفاح الشعب المغلوب على أمره. (آ.ك، ط١٩٩٨، ص ٢٩ وما بعدها).

ويأتي كنفاني على ذكر المنهج الذي سار عليه، ويفصح عن أنّ ليس ثمة منهج أكاديمي فيه، أي في الكتاب، ويرى أنه قد يكون مفتقراً إلى «البرود الموضوعي» الذي يعطي عادةً أي موضوع نقدي قدرته على الإقناع..»، ويعزو سبب ذلك إلى أنه طرف من أطراف النزاع، وأن ظروف عرب الأرض المحتلة شاذة ونادرة. وعليه يظل يتذكر باستمرار الظروف الخاضعة التي استولدت هذا الأدب، ويعبر عن إيمانه الذي لا يتزعزع بقضية أدب المقاومة.

ويتشكل الكتاب من ثلاثة فصول، يتناول الأول أدب المقاومة بعد الكارثة، ويدرس الثاني البطل العربي في الرواية الصهيونية مقابل أدب المقاومة، فيما يقتصر الثالث على نماذج من شعر المقاومة العربي.

وقد لفت الفصل الثاني أنظار محمود درويش الذي كتب مقدمة للأعمال الكاملة من الدراسات، ورأى أن كنفاني في كتابته عن الأدب الصهيوني كان أيضاً كاشفاً ورائداً. ويفصح درويش عن السبب الذي جعله ينعت كنفاني بالريادة:

«وفي الوقت الذي كان يكشف فيه غسان كنفاني غطاء السر عما يكتبه كتاب الأرض المحتلة العرب، كان يدرس نقيض هذه الكتابة وإحدى مواد محاوراتها: الكتابة الصهيونية ودورها في تشكيل الوعي والكيان الصهيونيين. وبكلمات أخرى كان يدرس فاعلية الكتابة لدى العدو، فقدم بذلك أول دراسة عربية عن واحد من أخطر الموضوعات الصهيونية». (أ. ك، ص٢٢).

ولا يقصر كنفاني، في كتابه، مصطلح أدب المقاومة على الأدب الفصيح. إنه يرى في الشعر الشعبي شعراً مقاوماً، وقد ظل هذا الشعر «قلعة المقاومة التي لا تهدم» (أ.ك،ص٤١). وقد تجاوب هذا الشعر مع الأوضاع والحركات العربية، مثل ثورة الجزائر (أ. ك، ص٤٣)، ولم يكف أبداً عن القيام بدوره في المقاومة (أ. ك، ص٤٥). وقد كان الميدان الحقيقي له في ساحات القرى والمهرجانات العنيفة، وتم نشره الحقيقي الواسع عن طريق الحفظ. (أ.ك، ص٥٨). ويثمن كنفاني أدب المقاومة، وحين يقارنه بأدب المنفى، ينحاز للأول، فقد كان إشراقاً ثورياً وأملاً يستثير الإعجاب، خلافاً لأدب المنفى الذي كان بكاءً ونواحاً ويأساً. وفوق هذا فإن أدب المقاومة كان يتأثر بسرعة مذهلة وبتكيف كامل مع الأحداث السياسية العربية، ويعتبرها إكمالاً لموضوعه وجزءاً من مهماته» (انظر: أ.ك،ص٥٨).

وكنفاني الذي يقول إن لديه الكثير من الاعتراضات الفنية - إذا شاء أن يلجأ إلى برود الناقد الموضوعي - على بعض نصوص أدب المقاومة، إلا أنه يقر أن المرء وهو يقرأ بعض نماذج هذا الأدب لا يستطيع أن يمر عليه مرور الكرام. يأتي كنفاني مثلاً على حكاية ريفي فلسطيني تصادر أرضه، فيسخر هذا في المحكمة الإسرائيلية من الدولة، وتنشر حكاية هذا الريفي في الصحافة، فيجعل منها ناشرها وكاتبها قصة، وهنا يكتب كنفاني: «قد يكون لدينا الكثير من الاعتراضات الفنية – إذا شئنا أن نلجأ إلى برود الناقد – كي ننال من هذه الحكاية، ولكن أحداً لا يستطيع أن يمر بها مرور الكرام وينساها. فهي تعطي بإيجاز خارق، ورنة السخرية الشعبية الصامدة تفوح منها، صورةً كاملةً شديدة التأثير يندر أن يستطيع حيز مماثل إعطاءها، فما الذي يهم القارئ! ومن الذي سيهتم بالمقاييس

الباردة والنظرية، في وقت تدخل فيه الحكاية، كقطعة من لحم، المعركة الراهنة «(أ.ك، ص٧٠).

ويعتمد كنفاني، في أثناء دراسة هذا الأدب، على ما هو خارج النص. إنه لا يدرس النصوص الشعرية وحدها، وإنما يضيئها بما يحيط بها، ويقر بذلك: «إن الذي لا يعرف حقيقة» وجهة النظر «الصهيونية بتفاصيلها داخل الأرض المحتلة يفوته كثيراً أن يدرك الأبعاد البارقة التي تلتمع بسرعة، ولكن بحدة حاسمة وبعمق في أدب المقاومة العربي...» (أ. ك،ص٨٢).

ويثمن كنفاني هذا الأدب، ويتعاطف معه تعاطفاً واضحاً، وهو الذي قرر ابتداءً، أنه لا يملك برودة الناقد أو حياده، ولنلحظ هذا الحكم الذي يفصح لنا كيف استقبل أدب المقاومة لحظة اكتشافه:

«إن أدب المقاومة العربي في الأرض المحتلة يقدم لتواريخ الأدب المقاوم في العالم نموذجاً متقدماً في الحقيقة وعلامة جديدة نادراً ما استطاعت آداب المقاومة المعروفة في العصور الحديثة أن تحقق ما يوازيها في المستوى مقارنة بمهماتها الصعبة وشديدة التعقيد وظروفه التي لا تشابه بين ما لدينا من الأمثلة المعاصرة إلا ظروف المواطنين السود تحت حكم دولة جنوب إفريقيا العنصرية، بل تفوقها قسوة ووحشية..» (أ. ك، ص٨٥).

في كتابه الثاني (١٩٦٨) يكتب كنفاني مقدمة يأتي فيها على مفهوم المقاومة. وتعني المفردة له، بمعناها الواسع، المقاومة على صعيد الرفض، وعلى صعيد التمسك الصعب بالجذور والمواقف. ويرى أن المقاومة السياسية والثقافية هما الأرض الخصبة للمقاومة المسلحة، ويقر بأن: «الشكل الثقافي في المقاومة يطرح أهمية قصوى ليست أبداً أقل قيمة من المقاومة المسلحة ذاتها» (أ. ك، ص٢٠٣)، وهكذا ينظر إلى المثقفين

العرب في المناطق المحتلة في العام ١٩٤٨ على أنهم قدموا، من خلال أقسى الظروف، نموذجاً تاريخياً للثقافة المقاومة» (أ.ك، ص٢٠٤).

ونجده ينظر إلى أدبهم على أنه لم يكن ظاهرة طارئة على الحياة الثقافية الفلسطينية. إنه أدب له جذور في أشعار طوقان وأبي سلمى وعبد الرحيم محمود (أ. ك، ص٢٠٥).

ويذهب كنفاني، في هذا الكتاب، إلى ما ذهب إليه في كتابه الأول، فيما يخص المصادر والمراجع التي كان الحصول عليها صعباً، ولا ينكر أن دراسته هذه مكملة للدراسة السابقة، ويرى أنها تميل باطراد نحو الصيغة الوثائقية أكثر مما حرصت على الصيغة التحليلية» (أ.ك، ص٢٠٦)، فما يهمها - أي الدراسة: «أنها تحاول تقديم وثيقة أخرى للأدب الفلسطيني المقاوم بعد الوثيقة الأولى التي جاءت قبل ثلاث سنوات في كتاب «أدب المقاومة في فلسطين المحتلة»، فإذا حققت ذلك، فإنها لا تطمح إلى شيء آخر» (أ.ك، ص٢٠٦).

ويفرد كنفاني في هذا الكتاب فصلاً للكتابة عن الوضع الثقافي لعرب فلسطين المحتلة يتشكل من حوالي أربعين صفحة، فيما يدرس في الثاني أدب المقاومة بأبعاده ومواقفه، ويخصص الفصل الثالث لنماذج من الشعر والأقصوصة والمسرحية. وعلى الرغم من أن الكتاب صدر في العام ١٩٦٨، إلا أنه لم يدرج نماذج من أشعار فدوى طوقان التي غدت، إثر الهزيمة، جزءاً من شعراء المقاومة في فلسطين، ولعل كنفاني لم يقرأ لها، بعد، نماذج مما كتبت، إذا كانت، خلال عام، كتبت شيئاً ما.

ولعل فيما كتبه كنفاني في الفصل الثاني عن أبعاد أدب المقاومة ما سيشكل نواة يعتمد عليها دارسون آخرون، مثل غالي شكري وحسني محمود، تماماً كما أن ما كتبه عن شعر المقاومة الشعبي يشكل نقطة

ارتكاز للدارسيْن المذكوريْن، إذ توسعا في ملاحظات كنفاني وأفردا فيما كتبا، صفحات عديدة للأدب الشعبي. وهذا ما سأقف أمامه، وأنا آتي على ما كتبا. وعموماً يجدر أن نقر أن لكنفاني فضل الريادة وفضل التعريف، وأن ما كتبه شكل خطوة مهمة في بابه.

ثانياً: يوسف الخطيب: محاكمة النصوص سياسياً

أصدر الشاعر الفلسطيني يوسف الخطيب «ديوان الوطن المحتل» (١٩٦٨) وكتب له مقدمة وصدره بدراسة طويلة تقارب الثمانين صفحة. وقد طالب، في المقدمة، نقاد العالم أن يرفعوا أيديهم عن قصائدنا. وأشار فيها إلى أنه لا يستطيع أن يكون محايداً حين يدرس شعر الوطن المحتل، وطالب أن يدرس هذا الشعر دراسة مختلفة لا تعتمد فقط على الجزئيات - أي ألا يقف الناقد أمام جزئية هنا وجزئية هناك.

وقد صدر دراسته بأسطر تفصح عن طريقته في الدراسة إذ كتب «مع أنه يمكن من خلال قراءة الأثر أن نستدل، بصفة عامة، على الملامح الرئيسة للبيئة التي عاشها أو تأثر بها، فإننا لا نستطيع أن نتعمق ذلك الأثر، أو أن نحياه جيداً، دون أن نضعه، قدر الإمكان، ضمن المؤثرات المختلفة، السياسية، والاجتماعية، والثقافية التي شكلته على صورته المعطاة.. ولعل قولاً كهذا أشد ما ينطبق على القصائد التي بين أيدينا الآن...) (ص٢٧).

ويتابع:

«ثم إن غرضاً محدوداً كهذا - أعني إضاءة قصائد هذه المجاميع ببعض المؤثرات العامة من حولها- يجب ألا نستفيض من خلاله في بحث أوضاع الأقلية العربية في الوطن المحتل باسم «إسرائيل»، إلا بقدر تفاعل

تلك الأوضاع مع الحركة الشعرية النامية هناك» (٢٧).

هكذا يفصح الخطيب عن منهجه في التناول، وهو منهج لا يختلف كثيراً عن المنهج الذي سار عليه كنفاني. وحين يفرغ المرء من قراءة الدراسة المطولة لا يساوره شك في أن كاتبها سار على ما اختطه لنفسه، فقرأ النصوص ضمن المؤثرات التي أحاطت بها، وحاكم أصحابها أيضاً بناءً على مواقفهم السياسية واقترابهم أو ابتعادهم من مواقفه السياسية. لكأن الخطيب هنا ينحو منحى الناقد الماركسي الذي قنع بأن «يفسر الأدب بالنظر إلى أصوله الاجتماعية، أو أن يعلل نزعة الأديب بالنظر إلى موقعه في طبقة ما، أو أن يحكم على أثر أدبي أو على أديب حسب الميل الذي يظهره مؤيداً القضية السياسية أو الاقتصادية التي يؤثرها الناقد» (ديفيد ديتش، ص٥٧٣). حقاً إن الخطيب ذو نزعة قومية، لا ماركسية، إلا أنه فعل ما فعله الناقد الماركسي، ولربما لا يستغرب المرء وقوعه تحت تأثير النقد الماركسي، فقد أنهى مقدمته بالجملة التالية:

«يا نقاد العالم» ارفعوا أيديكم عن قصائدنا واقرأوا رأس المال (ص١٣).

وحين يتوقف الخطيب أمام قصيدتين لمحمود درويش، يختلف مع موقفه فيهما، نراه يختلف مع درويش سياسياً بالدرجة الأولى، فدرويش الذي تعاطف في قصيدته «كردستان» مع الأكراد، ووقف معهم في نضالهم، لا يروق للخطيب الذي له في المشكلة رأي آخر، إذ لم يؤيد انفصال هؤلاء عن العرب. وهكذا نجده يقف أمام قصيدة «كردستان» ويحاكم مواقف درويش السياسية فيها. تماماً كما نجده يقف أمام قصيدة درويش «جندي يحلم بالزنابق البيضاء»، وفيها يصبّ الشاعر للجندي الخمر، حتى إذا ما شرب كأسه الرابع أخذ يبوح بما في أعماق نفسه، وهنا يتعاطف درويش

مع هذا الجندي الذي علمته الصهيونية أن يقتل. ويرى الخطيب أن تعاطف درويش مع الجندي غير مبرر.

هنا، وفي أماكن أخرى من دراسة الخطيب، نجده يحاكم الشعراء سياسياً. وحين يأتي على انتمائهم للحزب الشيوعي يبرر هذا الانتماء، على الرغم من اختلافه مع طروحات الحزب، ويرى أن هؤلاء الشعراء ساروا في الطريق الوحيد المتاح لهم، لا في الطريق الصحيح.

ويخرج المرء، بعد قراءة الدراسة، إلى أن الخطيب لم يدرس النصوص دراسة فنية، قدر ما أضاءها من خلال الكتابة عن المؤثرات التي أحاطت بها. ولم يكن ناقداً جمالياً، وإنما كان مؤرخاً وعالم اجتماع ومبدئياً، وهذا ما يتطلبه النقد الاجتماعي من ممارسي النقد.

ومع أن الدراسة هذه لا ترمي إلى تتبع الدراسات تتبعاً تفصيلياً والوقوف أمام سلبياتها وإيجابياتها، أمام ما لها وما عليها، إلا أن المرء مثلاً قد لا يطمئن إلى أحكام معينة، وإلى تصنيفات ما، من ذلك مثلاً اعتبار الدارس الشاعر راشد حسين من الجيل الثاني لشعر المقاومة، علماً بأنه كتب الشعر قبل أن يكتبه درويش والقاسم، وأصدر أهم مجموعتين له، قبل أن يصدر هذان دواوينهما الأولى. وربما يعود هذا التصنيف إلى عدم وفرة المصادر والمراجع بين يدي الدارس، وإلى ندرتها أيضاً وهذا ما أشار إليه كنفاني في دراستيه.

ولا يستطيع المرء أن ينكر جهد الخطيب في تقديم هذا الشعر والتعريف به، وإضاءة كثير من جوانبه إضاءة لا يستغني عنها دارس شعر المقاومة. وتعد دراسته، ذات قيمة مهمة في تناول شعر المقاومة، تماماً كما يعد الديوان الذي أعده وأصدره مهماً.

ثالثاً: رجاء النقاش: تشابه في المنهج ونزوع نحو التخصيص

في كتابه «محمود درويش: شاعر الأرض المحتلة» (ط١/١٩٦٩، ط٢/١٩٧١ وهي معدلة) يتشابه رجاء النقاش الناقد المصري مع كنفاني والخطيب في المنهج، ويختلف في أن عنوان دراسته يقتصر على شاعر واحد هو محمود درويش، وإن درس فيها أيضاً شعراء آخرين كما سنرى.

وهو يقر بأن أية دراسة لشعر الأرض المحتلة «يجب أن تمتد إلى التعرض لظروف الأرض المحتلة وشعبها العربي،.. ولعل خيرَ ما يصور محمود درويش، ذلك الشاعر المناضل والإنسان، في كلمات قصيرة وصادقة قولهُ:

«**مليون عصفور**

على أغصان قلبي

يخلق اللحن المقاتل» (ص٢١٠).

ولا يكتفي بذلك، إذ نجده يدرس الشاعر وحياته ومواقفه السياسية. ونجده يعقد فصلاً لدراسة الملامح الشخصية لدرويش: ولادته وطفولته وسجنه ودراسته وهجرته إلى القاهرة وثقافته وأشعاره وموضوعاتها (انظر ص٩٥).

وفوق هذا فقد عقد بعض الفصول ليكتب عن العرب في إسرائيل، مثل كنفاني والخطيب، وأتى على مجزرة كفر قاسم واستشهد بنصوص درويش والقاسم وزياد وراشد حسين التي كتبت فيها. (انظر ص١٣-ص٥٢).

وإذا كان كنفاني ذهب إلى أن شعر المقاومة في فلسطين المحتلة له جذوره قبل العام ١٩٤٨، فإننا نجد النقاش يدرس الجذور هذه في فصل خاص تحت عنوان «شعراء وشهداء»، ويقف أمام إبراهيم طوقان وعبد

الرحيم محمود وعبد الكريم الكرمي (أبو سلمى)، ليبين صلة اللاحق بالسابق، أي درويش وجيله بطوقان وجيله.

ونجد النقاش يذهب إلى ما هو أكثر من ذلك، ليتجاوز مضمون كتابه العنوان الذي اختاره، غير مرة، فكما درس شعراء ما قبل ١٩٤٨، وأتى على شعراء آخرين من الأرض المحتلة ذاتها، نجده يأتي على أشعار يوسف الخطيب وفدوى طوقان، الأشعار التي كتبت في المنفى، بعد العام ١٩٤٨. (ص٧٣ وما بعدها).

ويجدر التوقف، ابتداءً، أمام بعض ما ورد في مقدمة الطبعة الأولى(١٩٦٩)، إذ نقرأ أن النقاش لا يتعاطف مع شعر الأرض المحتلة «كونه شعر مقاومة» وإنما يرى فيه شعراً ناضجاً، كتبه شعراء موهوبون (ينظر، ص٧/ط٢). يكتب النقاش:

«إن هناك حركة شعرية ناضجة ورائعة في داخل الأرض المحتلة، وإن الحكم بنضجها وروعتها من الناحية الفنية والفكرية ليس راجعاً إلى تعاطفنا السياسي أو النضالي مع هذه الحركة، بسبب ما يعانيه أصحابها من الشعراء الشبان في ظروف حياتهم الصعبة داخل أسوار إسرائيل.. إن هذا التعاطف حقيقة لا شك فيها، ولكن الحركة الشعرية الجديدة داخل الأرض المحتلة تتمتع بقيمة فنية على أكبر درجة من النضج والأصالة، بصرف النظر عن جميع الاعتبارات السياسية والعاطفية الأخرى. إن الشعراء الشبان البارزين في الأرض المحتلة هم شعراء موهوبون». (ص٧/ط٢).

إضاءة الظروف المحيطة بالشعر، والتعاطف مع الشعراء مع الاعتراف بموهبتهم، وربط تجاربهم الشعرية بتجارب الذين سبقوهم، بل وبالحركة الشعرية العربية، حيث يشير النقاش إلى تأثر درويش بشعراء

عرب من مصر والعراق وسورية ولبنان، والإتيان على المواقف السياسية التي يتبناها هذا الشاعر أو ذاك، أشياء تكاد تكون مشتركة بين هؤلاء الدارسين الثلاثة الذين أنجزوا كتابتهم في الستينيات، فالنقاش مثل الخطيب يأتي على مواقف سياسية لدرويش ويضيئها مدافعاً عنها، ولعل أهم قضية هي قضية خروج الشاعر من الأرض المحتلة في العام ١٩٧٠، وما جرّه هذا الخروج من جدل سياسي واسع، وقد توقف النقاش، في طبعة الكتاب الثانية (١٩٧١) أمام هذه القضية بالتفصيل، ولم يكتف بمناقشتها، وإنما أورد الوثائق الصادرة عن الحزب الشيوعي الإسرائيلي بفصل درويش من الحزب.

وما يلفت الانتباه في كتاب النقاش تفاعله مع بعض الآراء حول هذا الشعر الذي غمره الدارسون العرب بالعطف، والتفت إليه الناشرون وأعادوا طباعة ما صدر منه، ما يمكن أن يؤدي إلى شعور الشعراء بالزهو والغرور، وهذا ما التفت إليه محمود درويش في فترة مبكرة، إذ كتب مقالة عنوانها «أنقذونا من هذا الحب القاسي» (الجديد، ع٦، ١٩٦٩، ص٢-ص٤، وانظر محمود درويش، شيء عن الوطن، بيروت، ١٩٧١، ص٢٥ وما بعدها). لقد التفت النقاش إلى هذه المقالة، وأفرد في الطبعة الثانية من كتابه فصلاً عنوانه «بدلاً من الحب القاسي» (ص٢٣٦-ص٢٥٠) حاكم فيه نصوص درويش فنياً، وأبرز بعض الإشكالات الفنية مثل النزعة التقريرية، والأخطاء في الأوزان الشعرية، وأخطاء اللغة، وغموض بعض أشعار درويش الجديدة.

لم يخرج النقاش في كتابه هذا عن طبيعة الدراسات التي أنجزت عن أدب المقاومة بخاصة، والأدب بعامة. الدراسات التي لم تكن تقرأ النصوص إلا بقراءة المؤثرات المحيطة بها. ولكن النقاش يفرد، لأول مرة في أثناء

دراسة الأرض المحتلة، كتاباً خاصاً بشاعر، مع أنه، كما ذكرت، لم يغفل الإتيان على شعراء آخرين. ولم يدرس النقاش الشعر منفصلاً أيضاً عن الشاعر، وليس غريباً أن نقرأ السطر التالي: «إن درويش ليس شاعراً كبيراً وحسب، وإنما هو مناضل كبير أيضاً» (انظر، ص٢١٠). ولعل كتاب النقاش هذا يعد اكتشافاً مبكراً لشاعرية محمود درويش ولموهبته، الشاعرية التي لم يحققها كونه كتب شعراً ملتزماً بقضايا شعبه، أو كونه كان يقيم في الأرض المحتلة. وسيكون كتاب النقاش فاتحة لعشرات الكتب والدراسات التي ستخص، في الثمانينيات والتسعينيات من القرن العشرين، أشعار محمود درويش، ولن يكون هذا واحداً من مجموعة شعراء أو من الشعراء الأرشيف، كما يذهب عز الدين المناصرة في بعض كتاباته التي تناولت الدراسات التي تناولت شعر المقاومة (انظر كتابه: هامش المتن العشري، ٢٠٠٢، ص٣٩ وما بعدها)، وسيغدو شاعراً متميزاً، ذهب البعض إلى أنه الشاعر الأوحد (الوحيد) في الشعر الفلسطيني «وهذا أيضاً ما لم يرض المناصرة (السابق، ص٤٦) الذي اعترض على هذه الصيغة.

والخلاصة أن النقاش تشابه مع الدارسين السابقين في المنهج، ولكنه اختلف في العنوان وفي التركيز على شاعر بعينه، وإن لم يغفل غيره.

رابعاً: غالي شكري: شعراء معارضة لا شعراء مقاومة:

يتكون كتاب الناقد المصري غالي شكري «أدب المقاومة» (١٩٧٠) من مدخل وثلاثة أقسام، يخصص الأول للبطولة في قصص المقاومة ورواياتها، والثاني للبطولة في المسرح، والثالث للبطولة في الشعر المصري والعربي والأمريكي. وتشكل الأقسام الثلاثة اثني عشر فصلاً، يأتي الناقد على شعر المقاومة الفلسطينية في الفصل الحادي عشر (ص٣٩١-

ص٤٣٠ من ط١)، ولا يجعل عنوانه «المقاومة الفلسطينية «بل «أبعاد البطولة في شعر المقاومة العربية، لأنه يدرس بعض قصائد الشاعر نزار قباني، ويقارن بين نزار وفدوى طوقان ومعين بسيسو.

وفي المدخل يحدد مفهومه لمصطلح المقاومة، بعد أن يكتب أنه ليس هناك من عمل أدبي جاد في تاريخ الإنسان القديم والحديث، يمكنه أن يخلو من هذه السمة البارزة، لأن هذا العمل يفقد عنصراً خطيراً من مكونات وجوده إذا خلا - من أحد وجوهه - من فكرة الصراع بين الإنسان والكون «(ينظر، ص٧).

ويرى شكري أن لأدب المقاومة وجهه الإنساني العام الذي لا يندرج في تصويره للصراع البشري تحت أية أطر قومية أو قوالب اجتماعية. ويذهب إلى أن الجانب الإيجابي الهام في هذا اللون من ألوان الأدب هو أنه من عوامل «التجمع» لا من عوامل «الفرقة».

وحين ينظر في الأدب العربي في القرن العشرين فإنه يعد أعمال توفيق الحكيم، ومنها «عودة الروح»، وأشعار بيرم التونسي، وأشعار الشعراء التموزيين، من أدب المقاومة. (ينظر، ص١٠ و١١ و١٢). ومثل كنفاني نجده يعد الأدب الشعبي أيضاً أدب مقاومة بما ينطوي عليه من بطولات جماعية وفردية مجهولة ومعلومة ضد الغزاة والمستبدين» (ص١٢)، ويرى أن الأدب العربي الفصيح شارك بنصيب موفور في أعمال المقاومة البطولية ضد الاستعمار» (ص١٣)، دون أن ينتقص من دور اللغة الشعبية.

وحين يكتب شكري عن أبعاد أدب المقاومة يكتب عن أبعاد ثلاثة هي البعد الاجتماعي والبعد الإنساني والبعد القومي، متتبعاً خُطا غسان كنفاني في كتابه الثاني، حيث أشار الأخير إلى أربعة أبعاد هي الاجتماعي

والوطني والقومي والإنساني.

ويفرق شكري بين أدب مقاوم يكتب قبل المعركة وآخر يكتب في أثنائها أو بعدها. ثمة أدب يقاوم قبل حدوث المحنة يرتفع إلى مستوى النبوءة، وثمة أدب آخر يقاوم في أثناء المعركة وبعد الهزيمة، وثمة أدب يؤرخ للأزمة بعد انتهائها بوقت قصير أو طويل. وهو يرى أن الأوان آن للتمييز بين هذه الأنواع. (ينظر ص١٣).

على أن ما يهمنا هنا هو مفهوم شكري لمصطلح أدب المقاومة. إنه يرى أن أدب المقاومة لا يقتصر على الأدب الشعبي أو الأدب الوطني، لأن المقاومة أرحب من أن تنحصر في هذه الدائرة المغلقة أو تلك. (ينظر، ص١٦).

يقف شكري في الفصل الحادي عشر، وهو الفصل الذي يهم دراستنا أمام التسمية التي شاعت وأسبغها كنفاني وغيره على شعراء الأرض المحتلة، ولا يسمي شعرهم شعر مقاومة، ويرى فيه شعر معارضة ليس أكثر، دون أن ينتقص هذا من قيمته: «هذا الشعر الذي لا يغض من قيمته على الإطلاق أنه لا يتصل بمعنى المقاومة إلا من قبيل المجاز، ولكنه يتصل أعمق الاتصال وأوثقه بمعنى المعارضة» (ص٣٩١). وربما هنا نتذكر ما كتبه يوسف الخطيب الذي رأى أن هؤلاء الشعراء اختاروا الطريق الوحيد المتاح أمامهم، لا الطريق الصحيح. فهل كانت جملة الخطيب هذه هي التي جعلت شكري يصف شعر المقاومة بأنه شعر معارضة.

ويناقش شكري بعض قصائد نزار قباني مثل «هوامش على دفتر النكسة»، ويتوقف أمام سمة جلد الذات التي بدت فيها، وهكذا – والكلام لشكري – غاصت في قلب الإنسان العربي، لا في قلب العدو. «إنّ شعر نزار في الهزيمة يقع في الطرف المقابل لشعر المقاومة، فهو شعر تمزيق النفس

والتغني بالأشكال العجيبة التي ترسمها الدماء النازفة» (ص٤٠٧).

وحين يدرس شعر المقاومة الفلسطينية يدرس فدوى طوقان ومعين بسيسو، ويرى أنهما يختلفان عن درويش وزملائه (ينظر ص٤١٠).

ويبدو رأي شكري في شعر فدوى، لدارسي شعرها، رأياً مختلفاً، بخاصة حين يتحدث عن جذور المقاومة في شعرها الذي كتبته قبل العام ١٩٦٧:

«إن ثمة حقائق أساسية في شعر فدوى طوقان تقودنا إلى وصفه - قبل الهزيمة وبعدها - بأنه شعر مقاومة» (ص٤١٠)، وهذه الحقائق ثلاثة:

الأولى أنه يشكل تياراً رئيساً في إنتاجها، لا مجرد مناسبة من المناسبات، والثانية أن صورة البطولة في شعرها قبل حزيران العام ١٩٦٧ هي الجذر الوجداني لصورة هذه البطولة في شعرها اللاحق للهزيمة، صورة الشهيد بلا ثمن هي، أمّ الشهيد الفادح الثمن. والثالثة التركيز على الوجه القومي للبطولة دون إغفال لوجهها الاجتماعي. إنها - أي فدوى - «شاعرة» مقاومة «لا تتوقف عند حدود المعارضة، ولا تتردى في هاوية الاستسلام، وإنما هي في مرحلتها الجديدة «تواكب» المشهد الفدائي مواكبة تكاد تكون تفصيلية، لا من موقع الفلسطينية المنفية التي كانتها، وإنما من موقع الفلسطينية الجديدة في ظل الاحتلال...» (ص٤١٠).

وحين يدرس معين بسيسو يرى أن المقاومة تشكل الجوهر الشامل لهذا الشعر الذي قرر صاحبه، منذ البداية، أن يكون شاعر المقاومة على المستويين القومي والاجتماعي، وهكذا جاءت ثورته أشمل من ثورة زملائه في الوطن المحتل، وأعمق وأغنى من ثورة زملائه في المنفى» (ص٤١٨)، ولم تكن مصر التي قضى فيها زهرة شبابه وطناً ثانياً بل جزءاً لا ينفصل عن الوطن الواحد الكبير»(ص٤١٨).

أما لماذا تشكل المقاومة الجوهر الشامل لهذا الشعر؟ «فذلك لأن الشعر والحياة قد توحدتا في شخص معين وفنه توحداً لا سبيل إلى فصم عراه» (ص٤١٩).

ويوضح شكري السبب الذي جعله يصف شعراء الأرض المحتلة بأنهم شعراء معارضة، ومعين بسيسو بأنه شاعر مقاومة «والمعارضة في أشد حالاتها عنفاً لا تعني المقاطعة، فضلاً عن المقاومة المسلحة، بل تعني الحوار المتعدد الأطراف» (ص ٤٢٨).

أما شاعر المقاومة فقد كان «المنفى «موقعه الذي اختاره أو اختير له. وهو لم يكن يمتلك في حقيقة الأمر إلاّ أن «يقاوم «فالمعارضة لا مكان لها في موقعه. وهو في جملته يعبر عن «البندقية» حتى من قبل أن تصبح واقعاً حقيقياً، ولا يعرف عن «الحوار» السياسي شيئاً (ينظر، ص٤٢٨ و ٤٢٩).

ولا شك أن غالي شكري، وهو الناقد الماركسي، يدرك أهمية الموقع في تحديد اتخاذ الموقف، وحين يقارن بين بسيسو وشعراء الأرض المحتلة، ويعتبر الأول شاعر مقاومة والأخيرين شعراء معارضة، يكتب:

«وهم يعانون من أجل قيام هذا الحوار وتدعيمه وتطويره والحصول على ثمراته معاناة هائلة تبدأ من المصادرة الفكرية وتنتهي إلى المصادرة الجسدية، ولكن موقعهم يفرض عليهم هذا الأسلوب دون غيره من أساليب الصراع العربي الإسرائيلي، وهو أسلوب نضالي لا شك فيه يحرز من المكاسب السياسية ما يحمي جبهة القتال من انهيار ظهرها المعنوي في الداخل والخارج». (ص٤٢٨)

ومع أن نقد شكري نقد أيديولوجي، كما رأينا، إلا أن تناوله لبعض نماذج من هذا الشعر لم يخل من توظيف مصطلحات أدبية نقدية فنية شاعت في زمنه مثل وحدة القصيدة العضوية والذاتية والصوت الواحد

وتعدد الأصوات والشكل التقليدي للقصيدة، ولكن هذا يبقى قليلاً، ما يجعل من دراسته تسير في فلك الدراسات السابقة، وما يجعلها مختلفة يكمن في نزعه سمة المقاومة عن الشعر الفلسطيني داخل الأرض المحتلة، ووصفه بأنه شعر معارضة، وإلصاق سمة شعر المقاومة بشعر بسيسو، وفي تناول شكري لشعر الأخير وشعر فدوى طوقان توسيع لدائرة الشعر الذي درس تحت مصطلح «شعر المقاومة».

خامساً: أدونيس: شعر احتجاج لا شعر مقاومة

لم يدرس أدونيس شعر الأرض المحتلة بخاصة وشعر الثورة الفلسطينية بعامة دراسة تتناول نماذج من هذا الشعر أو ذاك، لكي يضيئها ويعرّف بها، كما فعل كنفاني والخطيب والنقاش وشكري. ولكنه في كتابه «زمن الشعر» (ط١/١٩٧٢/ ط٢ ١٩٧٨) توقف أمام هذا الشعر ليبدي رأيه فيه، ومما قاله: «إنني لست واثقاً من أن في الأرض المحتلة شعر مقاومة - أي شعراً ثوريا» (ص١٠٣).

وهو رأي مغاير لآراء كثيرة سابقة. وينظر أدونيس إلى الشعر العربي في الأرض المحتلة على أنه رافد صغير في الشعر العربي المعاصر، بل رافد ثانوي، وهو امتداد لا بداية: امتداد لشعر التحرر الوطني الذي عرفه العرب طيلة النصف الماضي من القرن العشرين، وهو ليس شعرا ثوريا. (ينظر، ص١٠٤).

وليس الرأي السابق لأدونيس بمختلف عن رأي شكري في كتابه سابق الذكر. وكان شكري، كما لاحظنا، رأى في كتابات توفيق الحكيم وبيرم التونسي أدب مقاومة.

ووقف أدونيس موقفا مضاداً لآراء أخرى شاعت في زمنه، زمن كتابة

كتابه - أي نهاية الستينات وبداية السبعينات - مجد أصحابها فيها شعر المقاومة، ومنها ما ورد في عدد مجلة الطريق الخاص بأدب المقاومة (١٩٦٨). وأشار أدونيس إلى رأي رضوان الشهّال الذي رأى في أدب المقاومة «ظاهرة فريدة متميزة في الشعر العربي» (أدونيس، ص١٠٤) وأنه - أي أدب المقاومة» ارتفع بوثبة جدلية رائعة البهاء، إلى المستوى الثوري الحقيقي»، كما أشار أدونيس إلى رأي عبد الرحمن ياغي في قصيدة محمود درويش «جندي يحلم بالزنابق البيضاء» من ديوان «آخر الليل»، ولم يعجب أدونيس بما قاله ياغي عنها، حين نعتها الأخير بأنها قصيدة القصائد في ديوان الدواوين. (ص١٠٤).

ولا يرى أدونيس في شعر المقاومة شعرا ثوريا. إنه - والرأي لأدونيس- شعر محافظ، منطقي ومباشر، مشبع بروح المبالغة، يحاول أن يصنع الثورة بوسائل غير ثورية، ينطق بالقيم التقليدية التي تتبناها القوى المحافظة. ويرى أن شعراء الأرض المحتلة يستلهمون أحيانا «أحداثاً ماضية ذات بعد وإطار دينيين، وأحيانا يستلهمون الأنبياء أنفسهم، وأحيانا يعكسون فكرة الثأر. والثورة لا تقوم بإحياء الماضي أو استدعائه» (ص١٠٧).

اعتمادا على ما سبق يرى أدونيس أن النظر إلى شعر المقاومة على أنه شعر ثوري ليست نظرة تضعه في إطاره الحقيقي. وعليه «لا بد من نظرة تضعه في هذا الإطار. هذه النظرة هي التي تصف هذا الشعر بأنه شعر احتجاج ودفاع عن الحرية المغتصبة أو المضطهدة، وبأنه نوع من الهجوم الثقافي المضاد لثقافة الاحتلال». (ص١٠٨).

وعلى الرغم من هذا فإن أدونيس، شأنه شأن غالي شكري، لا يقلل من أهمية هذا الشعر التي تكمن في التالي:

١- لا تتجلى فيه نزعة عنصرية ضد اليهودي كيهودي.
٢- لا تظهر فيه نزعة التفوق.
٣- بروز صلة الإنسان بأرضه، بشكل لم تظهر فيه في الشعر العربي كله.
٤- المواجهة وتغذية الرفض العربي لواقع إسرائيل الاستعماري وتقوية شعور التلاحم بين سكان الأرض المحتلة في إطار تقدمي. (ينظر، ص١١٠).

وما من شك في أن أدونيس لا يقع، مثلما وقع عبد الرحمن ياغي، فريسة الإعجاب بهذا الشعر والتعاطف معه تعاطفا يعمي الأبصار، ليجعله يصدر أحكاما تذكرنا بأحكام الشعراء العرب القدامى حيث كانوا يعجبون ببيت شعر، فيعدونه أجمل بيت قالته العرب في الغزل أو في الهجاء أو في الرثاء. وحكم عبد الرحمن ياغي حول قصيدة درويش «جندي يحلم بالزنابق البيضاء»، وحول ديوانه «آخر الليل» لا يخرج عن إطار تلك الأحكام، على الرغم من أن ياغي ناقد يتبع المنهج الاجتماعي الماركسي في نقده.

سادسا: حسين مروة: أدب جماهيري ملتزم

يهدي حسين مروة كتابه «دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي» (ط١/ ١٩٦٥/ ط٢/ ١٩٧٦/ ط٣/ ١٩٨٦) إلى زوجته التي أعانته على أن يكون شجاعا في قول الحقيقة، وأن يكون شيوعيا أيضا. ويقر بأنه في نقده يتبع المنهج الواقعي، ويخصص صفحات من كتابه يتحدث فيها عن أدب المقاومة. (ص ٣٥٤- ص٣٦١/ط٣).

ويشير مروة إلى الدراسات السابقة التي تناولت هذا الأدب، سواء التي صدرت في كتب خاصة أو تلك التي ظهرت في أعداد خاصة من المجلات

العربية، مثل الطريق اللبنانية (كانون أول ١٩٦٨) والآداب اللبنانية أيضا (نيسان ١٩٦٨).

ويرى مروة أن ميزة أدب المقاومة تكمن في علاقته بالجماهير، وفي صدق تجربته حيث الممارسة الفعلية للمقاومة، وفي النظرية العلمية للثورة وامتلاك الشعراء النظرية. (ينظر ص٣٥٧). ويرى أن طريق هذا الشعر هو «المعرفة وفعل المعرفة. وليست العلاقة العفوية بالجماهير ولا الممارسة العفوية بكافيتين في تبصير العمل الأدبي كيف الطريق إلى هذا التحرر» (ص٣٥٧).

ويقيّم مروة الدراسات السابقة التي تناولت أدب المقاومة، ويرى أنها كانت أحادية الجانب لأنها لم تلتفت إلى البعد المعرفي. وقلة قليلة من هؤلاء الدارسين خرج عن هذه الأحادية، ومنهم غسان كنفاني الذي ربط بين المسألتين الاجتماعية والسياسية، وبين البعدين العربي والعالمي. ويتوقف أمام رأي رجاء النقاش الذي التفت إلى أثر الثقافة الاشتراكية في الجانب الإنساني من أدب هذا الفريق الطليعي، وكان نقاش، بذلك، أكثر صراحة. (ص٣٦٠).

وحين يناقش مروة خصوصية هذا الأدب يرى أنها تنبع من أصول ثلاثة هي:

١- أن صانعيه هم من أبناء الجماهير التي ربتهم وأعطتهم الجذور.

٢- أن أدبهم صادر من لحم القضية الفلسطينية، وأنه يعيش هذه القضية ويذوب فيها ويمارسها مواجهة يومية.

٣- أن الشعراء، في سبيل توثيق علاقتهم بالجماهير وبلحم القضية الفلسطينية تبصّروا بالمبادئ الماركسية التي- كما قال محمود درويش- أشعلتهم حماسة وأملا.

ويخلص مروة إلى أنّ «هذه الأصول الثلاثة: مجتمعة ومتكاملة، هي المرجع الأساسي في تفسير ظاهرة الأدب القادم إلينا، خلال الستينات، من أرض فلسطين المغتصبة، وهي- مجتمعة ومتكاملة- مصدر تلك النكهة الفنية الخاصة التي اجتذبت إلى هذا الأدب اهتمام العالم العربي وحبه ودهشته في آن معا». (ص٣٦١).

ثمة قراءة ماركسية إذن يقدمها مروة لتفسير الظاهرة، يبدي فيها إعجابه بهذا الأدب، وهو إعجاب نابع من تشابه الرؤى والأفكار بين الناقد والشعراء. وسيقدم لنا مروة، فيما بعد، قراءة لبعض مجموعات هذا الشعر، يتوقف فيها أمام مجموعة محمود درويش «أعراس» (١٩٧٧). (حول هذا ينظر: مجلة الجديد، حيفا، إجازة مع محمود درويش، ع١٢، ١٩٧٩. ص٢٧-٣٣).

سابعا: نجاح العطار وحنا مينة: أدب حرب لا أدب ثورة

في كتابهما «أدب الحرب» (١٩٧٦) تخصص العطار ومينة حيزا لدراسة أدب المقاومة الفلسطينية (ص٢١٩-ص٢٥٩)، ويكتبان عن أدب المقاومة الحربي، ولا يدرسان الأدب الثوري. إنهما يميزان بين أدب الحرب وأدب الثورة، فالأول يكون ضد الخارج، والثاني يكون ضد الداخل. والأدب الفلسطيني تحول من تمرد ثوري إلى أدب حرب، لأن الثورة الفلسطينية تطورت من تمرد ثوري إلى حرب شعبية تحريرية.

ولا يفصل هذان بين أدب الداخل وأدب الخارج «فالأدب الموجّه ضد الاستعمار والصهيونية في كل مكان من الوطن العربي هو أدب مقاومة ضدهما» (ص٢٢٠). وهذا الأدب لم ينبثق من العدم، وإن كان تحولاً نوعياً إلى أدب مقاومة، مع نشوء المقاومة ذاتها.

وأراد الدارسان أن يقصرا بحثهما على أدب المقاومة لمرحلة ما بعد ٧ حزيران من العام ١٩٦٧ حيث صار المقاوم وجود مقاومة، وصار الشعر المقاوم وجوداً لأدب المقاومة. ويربط الدارسان، كما فعل من سبقهما، بين عبد الرحيم محمود وجيل زياد ودرويش والقاسم، إذ تطور الموروث الشعري إلى شعر مقاومة. ويرى العطار ومينة أن المقاومة ستكبر» ويكبر شعرها، وتشمل التسمية كل الأدب العربي الذي يقاوم الصهيونية وحليفتها الإمبريالية العالمية» (ص٢٣١)، ويقرّ هذان بدور كنفاني الذي يعود له الفضل في التسمية.

وتبدو لهجة الإعجاب والتمجيد واضحة على ما كتب الدارسان. ويستشهدان بنماذج شعرية لدرويش وزيّاد والقاسم وجبران، ولا يأتيان على شعراء المنفى كمعين بسيسو، كما فعل شكري. وما يلاحظه المرء، فيما كتبا، أنهما ميزا بين أدب الداخل والخارج، ووقفا إلى جانب أدب الداخل، على الرغم من أنهما، في صدر دراستهما لم يفصلا بين الأدبين. يرى هذان في أدب الداخل «أنه استشرف الآفاق، ورأى المخاطر، وبث روح التضحية لمواجهتها، وأرهص للمقاومة قبل أن تكون» (ص٢٢٦)، وذهبا إلى أنه «بينما كان الأديب العربي- وضمنه الأديب الفلسطيني في المنفى- ينشر شعر التحسر والعويل والحنين الممزوج بالانسحاق، كان الشاعر الفلسطيني في الطرف الآخر، يقف وراء متراسه، ويغني شعر المقاومة الصادر عن موقف باسل وشجاع» (ص٢٤٧).

وذهبا إلى ما هو أبعد من ذلك، حين كتبا أن الشعر الثوري العربي السابق لشعر المقاومة اتصف بأحادية قرع الطبول» (ينظر، ص٢٤٧)، خلافاً لشعر الداخل، فالأشياء لا تناظر باللفظ، بل هي تحيا من الداخل، في الكلمة والفعل» (ص٢٤٦).

ومع أن العطار ومينة يقرّان أنهما لا يدرسان الناحية الجمالية لشعر المقاومة، إذ ليس مجال كتابهما مجال الكلام على الناحية الجمالية إلا أنهما يريان «أن جمالية الفن، بكلمة جد مختصرة، تنبع من صدقه، وهذا الأدب صادق كله، في التناول والأداء والأشكال البسيطة والمركبة للصياغة، وفي عفوية طرق الموضوع وطرحه..». (ص٢٥٦).

وما من شك في أن رأيهما يختلف عن رأي غالي شكري، ويقترب من رأي كنفاني والنقاش. ودراستهما، كما قالا في صدرها، «تقدم خطوطاً عامة للوحة هذا الأدب» (ص٢٢٠)، وتقتصر هذه الخطوط، كما ذهبت آنفا، على أدب الداخل، مع أنهما ذهبا إلى أنهما لا يفصلان بين ما كتب من أدب المقاومة في الأرض المحتلة وخارجها» ما دامت الثورة الفلسطينية ذاتها هي جوهر الثورة العربية». (ص٢٢٠).

ثامنا: عبد الرحمن ياغي وحسني محمود:
التركيز على النصوص والتوسع في شرحها

ربما يبدو تناول ما تبقى من كتب، لا يختلف منهج أصحابها عن منهج كنفاني والخطيب والنقاش وشكري ومروة، ضرباً من الإطالة والاستطراد.

في بداية الثمانينات صدر لعبد الرحمن ياغي كتاب عنوانه «شعراء الأرض المحتلة في الستينيات: دراسة في المضامين» (١٩٨٢)، وهي دراسة غلب عليها طابع الإعجاب والتمجيد، وهذا ما لفت أنظار أدونيس كما لاحظنا آنفاً. ويبدو أن ياغي نشر مراجعاته لدواوين زياد ودرويش والقاسم في فترة سابقة، ثم جمعها في كتاب في فترة متأخرة، فكتاب أدونيس صدرت طبعته الأولى، كما لاحظنا، في بداية السبعينات.

ويبدو أن إعجاب ياغي بشعراء الأرض المحتلة قد جعله يمجّد كل ما يصل إليه منها، دون أن يميز بين شاعر مناضل وآخر يعمل في مؤسسات الأحزاب الصهيونية وينطلق في رؤاه، في أثناء الكتابة، من منطلق الإعجاب باليهود. لقد أشار ياغي إلى الكاتب عطا الله منصور، وقصته «رياض يعود إلى بيته»، وهي فصل من رواية عنوانها «وبقيت سميرة» (١٩٦٣). ولو قرأ ياغي الرواية كلها لما أسبغ الإعجاب على كاتبها، ولما مجّده واعتبره أديب مقاومة، فالرواية تنحاز إلى حياة اليهود وتشمئز من العادات والتقاليد العربية.

ولا تبدو دراسة ياغي أكثر من شرح للقصائد، عدا أنها مثقلة بالنماذج الشعرية التي لو تخلى عنها لما تأثرت الدراسة سلباً، فما يكتبه ليس سوى شرح لها. وربما أراد ياغي أن يطلع القارئ العربي على النصوص الشعرية، ظناً منه أنها غير متوفرة للقارئ العربي. لنقرأ الفقرة التالية من بداية الكتاب، ولنلحظ لغة الإعجاب والتمجيد:

«أدب الأرض المحتلة ظاهرة جديدة فذة، في حياة الأدب الفلسطيني بخاصة، والأدب العربي بعامة، فينبغي ألا يخضع للمنهج الذي أحاط بحياة الأدب الفلسطيني قبل النكبة.

أدب الأرض المحتلة ينبغي أن يتناول في مجموعه، وفي مضمونه على اختلاف الفنون والأطر التي تجلى فيها هذا المضمون، فهو يشكل ثروة. نعم ثروة لم يملك الأدب العربي مثلها في عصوره التي انقضت.

أدب الأرض المحتلة ثروة نورت في الأرض المحتلة تخط مصير وطن في درب الأحرار... إنها ثروة من لهب جبار.....» (ص٧).

وقد ذهب ياغي إلى أن ما كتبه هو هوامش على الدواوين، ولعله لم يخطئ.

وهنا يمكن التوقف أيضاً أمام جهود حسني محمود، وهو مثل ياغي ومروة، أكاديمي ودارس.

لقد أنجز حسني محمود كتاباً عنوانه «شعر المقاومة الفلسطينية: دوره وواقعه في عهد الانتداب» نشره في أوساط الثمانينات، وذكر أنه كتبه في مطالع السبعينات، ولم يستطع نشره في حينه لأسباب تعود إلى النشر نفسه.

وقد أتى في مقدمة الجزء الأول على مصطلح شعر المقاومة وتاريخه، وذكر أن هذا المصطلح ينضوي أحياناً، فيما نسميه الشعر الوطني، وأحياناً أخرى الشعر السياسي أو القومي» (ص٦)، ولعله في تحديد معنى المصطلح لا يبتعد عما ذهب إليه غالي شكري (١٩٧٠). ويذهب إلى أن شعر الحروب الصليبية شعر مقاومة، ومقاومة العرب للأتراك وما كتب فيها من شعر ضرب من المقاومة. ويفهم المقاومة، في كل حالاتها على أنها «تقوم على محور رفض سلبيات الأمر الواقع والإيمان التام بلا معقولية استمرار هذا الواقع وبوجوب تغييره. وتعددت مظاهرها وتشكلت في صور شتى ابتداءً من المقاطعة والإضراب إلى الثورة وحمل السلاح» (ص١١)، ولعلّه هنا يختلف عن شكري الذي عدّ شعراء الأرض المحتلة شعراء معارضة، وعن أدونيس الذي عدهم شعراء احتجاج.

ويذهب حسني محمود أيضا إلى ما ذهب إليه سابقوه حين رأى جذور شعر المقاومة تمتد إلى مطالع القرن العشرين، ولهذا نجده يخصص الجزء الأول من كتابه لدراسة الشعر في فلسطين قبيل الاحتلال البريطاني، ليدرس من ثم الشعراء إبان الانتداب، ما يذكرنا بكتاب عبد الرحمن ياغي «الأدب الفلسطيني الحديث من بداية النهضة حتى النكبة» (١٩٦٣). وإذا كان الذين سبقوه، ممن درسوا شعر المقاومة، أتوا بإيجاز

على شعر المقاومة قبل العام ١٩٤٨، فإنه يتوسع في دراسته تحت العنوان الذي اختاره «شعر المقاومة الفلسطينية»، وإن كان توسعه تحت العنوان جعله يكرر كثيرا مما قرأناه في كتاب ياغي المذكور.

وليس المنهج الذي سار عليه الدارس بمختلف عن المنهج الذي سار عليه كنفاني والنقاش وآخرون ممن سبقوه. إنه يدرس الظروف المحيطة بالشعر، من سياسية واجتماعية، حتى لتبدو الدراسة في جانب كبير منها دراسة للجانبين المذكورين.

وعلى الرغم من العنوان الذي ظهر على غلاف الكتاب بأجزائه «شعر المقاومة الفلسطينية: دوره وواقعه في عهد الانتداب» نجد المؤلف يدرس في الأجزاء اللاحقة الشعر الفلسطيني في الأرض المحتلة بعد العام ١٩٤٨، وشعر المنفى، والشعر الشعبي الفلسطيني. وعلى غرار كنفاني والخطيب والعطار ومينه نجده يفرد أكثر صفحات الجزء الرابع من كتابه لنماذج من الأدب الفلسطيني شعراً، منذ ما قبل العام ١٩٤٨ حتى ما بعده. والغريب أنه لم يورد نماذج لفدوى طوقان أو معين بسيسو أو هارون هاشم رشيد.

وحين يدرس الأدب الشعبي في الجزء الرابع يشير إلى قلة المصادر في هذا الجانب، خلافاً لما غدا عليه الحال بشأن الأدب الفصيح الذي أصبح منتشراً ومعروفاً. وحين يقارن بين الشعر الشعبي والفصيح يخرج بملاحظات هي:

«إلى أي حد تشابه موقف شعر العامية مع موقف شعر الفصحى منذ بدايات الاحتلال» و «كيف جمع، مثله مثل زميله الشاعر الفصيح، بين مقاومته الانتداب البريطاني والأطماع الصهيونية معاً، وقد لا نستطيع أن نقع على شاعر شعبي رحب في البداية بالاحتلال

البريطاني، كما فعل اسكندر الخوري البيتجالي، ولكننا على العموم نرى هذا التشابه في الموقف من التحدي الجديد الذي فرض على الوطن» (ينظر ج٤، ص٢٨ و ٢٩).

وعموما يمكن القول إن فضل كتاب حسني محمود يكمن في التوسع في الدراسة، ودراسة الشعر الشعبي، مع أن الدراسة في منهجها وخطوطها الرئيسة لم تختلف عما قرأه المرء في الدراسات السابقة لها.

تاسعا: صالح أبو إصبع: دراسة الشعر دراسة جمالية فنية

في كتابه «الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة» (١٩٧٩)، وهو في الأصل رسالة دكتوراة، لا يتبع صالح أبو إصبع المنهج الذي سارت عليه أغلب الدراسات السابقة، ودراسات أخرى لم أعالجها، يأتي الباحث، في صدر كتابه عليها، وهي دراسة هارون هاشم رشيد «الشعر المقاتل في الأرض المحتلة» (د.ت)، ودراسة عبد الرحمن الكيالي «الشعر الفلسطيني في نكبة فلسطين» (١٩٧٥)، ودراسة عبد الرحمن ياغي «دراسات في شعر الأرض المحتلة» (١٩٦٩)، ودراسة كامل السوافيري «الاتجاهات الفنية في الشعر الفلسطيني بين ١٩٢٦-١٩٦٠» (١٩٧٣)، ودراسة عباس خضر «أدب المقاومة» (د.ت). كما يأتي على دراسة رجاء النقاش ويوسف الخطيب وغسان كنفاني.

إنه يدرس هذا الشعر دراسة جمالية فنية، ويرى أن دراسته هي الأولى من نوعها (ص٧) لأنها درست الشعر من وجهة فنية ركزت على ظواهر الشعر الفنية أكثر من عنايتها بالمضمون. وما ذاك إلا إدراكاً لأهمية هذا الشعر من الناحية الفنية بعيداً عن كل مشاعر التعاطف والحدب التي تنازع أي كاتب يتناول دراسة هذا الشعر. ويرى أبو إصبع أن دراسته نقد

تحليلي لحركة شعرية عامة. (ينظر ص٧).

ولا يغفل المؤلف أهمية المضمون، ولكنه يرى أنه درس من الآخرين. ويقر بأنه لا يدرس الشعر كله، وإنما معظمه وأهمه، وغالباً ما تدور اقتباساته من أسماء شعراء أكثر دوراناً، وذلك لاعتبارات فنية محضة، ولقد آثر أهم النماذج فنياً، لكي تكون تمثيلاً للظاهرة، وهذه النماذج مأخوذة من مجموعات درويش والقاسم وفدوى وزياد.

ويشير الدارس إلى المراجع التي أفاد منها، ويرى أنها المراجع ذات المستوى الأكاديمي الذي ينبع من اعتبارين:

١- مستوى الكتابة ذاته وأسلوب معالجته.

٢- مستوى الكاتب أو المترجم، وأغلب هؤلاء من أساتذة الجامعات.

درس أبو إصبع الصورة الشعرية و بناء القصيدة والرمز وتوظيف التراث والموسيقى، كما درس الظواهر اللغوية والمعجم الشعري والاقتباس وظاهرة التكرار والغموض، وهكذا خالف، عن وعي وقصد، أكثر الدراسات.

في التمهيد الذي كتبه يتوقف الدارس أمام إعجاب النقاد بهذا الشعر، ابتداءً، ثم تضاؤل الاهتمام به، في فترة لاحقة، بخاصة حين خبت نار المقاومة (ينظر ص١٧)، وكان عليه هو أن يقف وقفة موضوعية «بعد أن كلّ العازفون عن العزف على نغماته» ولكي يتعرف «بموضوعية على الأبعاد الفنية للحركة الشعرية في فلسطين المحتلة»(ص١٧)، وقد قاده هذا إلى تساؤلات لها وجاهتها هي: ما هي جذور هذا الشعر، وما مدى علاقته بالحركة الشعرية في الوطن العربي، وفي ظل أي الظروف نمت هذه الحركة الشعرية، وما هي الظروف الخاصة التي جعلت لهذا الشعر مذاقه الخاص»، وتتم الإجابة عن هذه الأسئلة، بإيجاز، إجابة لا تتجاوز

اثنتي عشرة صفحة.

ويتوقف أبو إصبع أمام ما كتبه محمود درويش لديوان أبي سلمى (١٩٧١) «من فلسطين، ريشتي»، وتحديداً أمام عبارة درويش مخاطباً أبا سلمى: «لقد كنت شاعر المقاومة قبل اكتشاف النقاد لهذا التعبير، وقبل تحوله إلى تعبير شائع». (أبو إصبع، ص١٩).

وبعد هذه الدراسة ستكثر الدراسات التي تتناول هذا الشعر من ناحية فنية، وستنجز رسائل علمية كثيرة حول هذا الشاعر أو ذاك، لدراسة ناحية فنية في شعره، من ذلك مثلاً الكتب التالية:

١- خالد حمد سنداوي «الصورة الشعرية عند فدوى طوقان» (١٩٩٣).

٢- ناصر علي «بنية القصيدة في شعر محمود درويش» (٢٠٠١).

٣- محمد بن أحمد وآخرون «البنية الإيقاعية في شعر عز الدين المناصرة» (١٩٩٨).

ولعل الدراسات الأكاديمية التي أنجزت حول شعراء بعينهم أكثر من أن تحصى.

عاشراً: عز الدين المناصرة وقصيدة المقاومة

يتوقف الشاعر عز الدين المناصرة أمام شعر المقاومة في غير مقالة، ويبدي رأيه في النقد الذي تناول هذا الشعر. ومما يراه أن هذا النقد كان نقداً إعلامياً يركز على ما يحيط بالنص أكثر من تركيزه على النص نفسه. ولهذا لا يعجب المناصرة بهذا النقد، ويطالب النقاد بنقد نصيّ، علماً بأنه هو نفسه لم يختلف، اختلافاً كلياً وجذرياً عن النقاد الذين ينتقد دراساتهم. ففي كتابه الذي يدعو فيه إلى نقد نصيّ، وهو كتاب «هامش النص الشعري مقاربات نقدية في الشعر والشعراء والشعريات»(٢٠٠٢)،

يدرج دراسات عديدة تناول فيها شعراء فلسطينيين وعرباً وعالميين وظف فيها ما يحيط بالنص الشعري، وقد اختار لها عنواناً هو: «خارج النص: الشاعر والسيرة الذاتية».

ولا يعجب المناصرة بالنقاد العرب، فتحت عنوان «إشكالية النقد العربي الحديث» ثمة عنوان فرعي آخر هو: «لا يقرأون النصوص وإنما يقرأون الشخوص» (العام ١٩٩٨/ص٢٩٥)، وتحت العنوانين يأتي على النقد العربي منذ الخمسينيات حتى أول الثمانينيات، ويخلص المناصرة إلى أنه نقد «كان يركز على كل ما هو خارج النص من علوم إنسانية...» (ص٢٩٦)، ولهذا لم يعد، شاعراً، يكترث للفكر النقدي، لأنه يفتقد للمصداقية. «أقول هذا بعد أن قرأتُ كل هذا النقد الفكري بكافة اتجاهاته. لقد وصلت إلى حافة اليأس من النقاد العرب، فالمعرفة لديهم مكرورة ومترجمة وليست لهم». (ص٢٩٩).

وهو يرى أن نقد الشاعر للشعر هو أفضل أنواع النقد، لأن هناك أسراراً في النص الشعري لا تخفى على الشاعر، وعليه نجده يكتب بعض المقالات النقدية لنصوص بعض الشعراء، لعلي سآتي عليها بعد قليل.

وفي مقال آخر عنوانه «الحداثة الشعرية الفلسطينية: نقد انطباعي بلا معرفة ونقد بنيوي بلا ذوق» (١٩٩٨/ص٢٨-٥١ من الكتاب) يرى أن القصيدة الفلسطينية التي كتبت يمكن تقسيمها إلى ثلاثة أنواع» قصيدة الأونروا، وقصيدة المقاومة، وقصيدة العولمة. وسآتي هنا على ما كتبه حول قصيدة المقاومة.

يرفض المناصرة، ابتداءً، حصر هذا الشعر في شعر الشمال الفلسطيني (درويش، القاسم، زياد، جبران)، كما أنه يرفض أيضاً إدراج الشعراء كلهم في كفة واحدة. ولسوف نلاحظ، بعد اشتهار درويش واختلافه عن

زملائه والتفات النقاد إليه أكثر من التفاتهم إلى غيره، أن المناصرة سيرفض مراراً، وبإصرار، فكرة الشاعر الأوحد: «إن فكرة البحث عن الشاعر الأكبر الأوحد والشاعرين الأوحدين لشعب بكامله ينقص من قيمة ثقافة هذا الشعب، بدلاً من البحث عن العلاقات الأساسية»(ص٢٩٨).

وإذا كان يرفض حصر شعر المقاومة في شعر الشمال الفلسطيني، فإنه يرفض أيضاً أن يكون الشعر المقاوم هو الذي كتبه شعراء شيوعيون فقط: «والمسألة الأخرى هي الترويج والدعاية والاعتراف بالمقاومة الشعرية الشيوعية الوطنية، ونفي ذلك عن المقاومة الشعرية الوطنية الثورية، وهي مفارقة عجيبة أيضاً»(ص٣٩).

وربما لا يكون المناصرة أول من رفض هذا، فحين درس حسني محمود في كتابه «شعر المقاومة الفلسطينية» (أربعة أجزاء في أوساط الثمانينيات صدرت، وكانت أنجزت في مطالع السبعينيات)، درس شعراء وطنيين ليسوا شيوعيين، منهم راشد حسين الذي خصّه بكتاب خاص، وحنا أبو حنا أيضاً. ولكن الغريب أن الشعراء الذين برزوا أكثر من غيرهم هم الذين انضووا تحت لواء الحزب الشيوعي (راكاح)، وإن كان قسم منهم، محمود درويش، بخاصة، قد تركوا الحزب وظل الاهتمام بهم يزداد ويزداد، ويدرسون على أنهم شعراء مقاومة، مع أنهم أيضاً لم يظلوا يقيمون في الشمال الفلسطيني.

ويتوقف المناصرة توقفاً عابراً أمام أبرز الدراسات العربية التي تناولت شعراء المقاومة، ويبدي رأيه في منهج أصحابها: «بل وقع النقد في الخلط بين السيرة الذاتية للشاعر (المقاومة) وبين نصوص الشاعر (درجة الشاعرية) كما فعل غسان كنفاني ويوسف الخطيب ورجاء النقاش وغالي شكري وعبد الرحمن ياغي، وعومل شعر المقاومة

التاريخي كحالة أيديولوجية سلباً وإيجاباً (كنفاني والنقاش ساهما في الشرح الإنشائي للأيديولوجيا) و(الخطيب القومي وشكري اليساري حاورا الأيديولوجيا ولم يحاورا النصوص».(ص٤٠)

وحتى تاريخ كتابة المقال (١٩٩٨) يقول المناصرة إنه «لم يقرأ كتاباً نقدياً واحداً عن الشعر الفلسطيني الحديث يقرأ تعددية المنظور وتعددية الأشكال في الشعر الفلسطيني الحديث بقراءة النصوص فقط، من خلال العلامات الأساسية في الشعر بعيداً عن تقليد المقاومة الشعرية والعولمة بالتقليد، وبعيداً عن ظاهرة شعراء الأرشيف، أو أسلوب تعداد أسماء الشعراء السائدة في وسائل الإعلام، وبعيداً عن مصطلحات غير شعرية مثل شعراء الأرض المحتلة» (ص٤٠).

ومن المؤكد إن المرء ليسأل إن كان المناصرة قرأ الكتب كلها التي صدرت حتى تاريخ كتابة المقال، (١٩٩٨).

وربما ما يجدر الالتفات إليه هو أن النقاد الذين كتبوا كانوا أبناء زمانهم، وأظن أن هذا لا يخفى على الشاعر المناصرة نفسه، الذي كتب بعض مجموعاته الأولى في زمن شاعت فيه مصطلحات نقدية انطلق منها الشعراء والنقاد معاً. فشعراء المقاومة أنفسهم كتبوا شعراً خاطبوا فيه الجماهير وثمنوا هذا الشعر، ونقاد هؤلاء الشعراء، إلا أقلهم مثل أدونيس، كتبوا غالبا اتكاءً على مدارس ذاع حالها في الستينيات والسبعينات، مثل الواقعية والواقعية الاشتراكية وهي مدارس كانت تدرس النص وقائله ومحيطه. وثمة فارق زمني يزيد على العشرين عاماً، بين كتابة كنفاني والخطيب وشكري وآخرين، وكتابة المناصرة مقالته النقدية التي يتناول فيها شعراء جدداً، وعنوان المقالة: «الجديد في الشعر الفلسطيني الجديد (الثمانينيات): المطالع والخواتيم» (١٩٨٩). لقد

اعتمد المناصرة على دراسات نظرية أخذت تشيع في المغرب العربي، تهتم بالعناوين وتدرسها، دراسات تركز على النص ولا تلتفت إلى صاحبه، وهي دراسات لم تكن شاعت في الستينيات. وربما لم يسمع نقادٌ كثيرون بالبنيوية إلا في نهاية السبعينيات، حيث أصدر الناقد المصري صلاح فضل كتابه، وبداية الثمانينيات. وربما يكون لابتعاد المناصرة عن حدود/ أرض المعارك، ومعايشته لأكاديميين مغاربة اهتموا بالنص ما جعله يطالب بقراءة النصوص لا أصحابها. علماً بأن (ميخائيل نعيمة) في كتابه «الغربال» (١٩٢٣) دعا إلى محاكمة النصوص لا أصحابها. ومع ذلك، كما ذكرت، فلم يمارس المناصرة النقد النصي فقط، لقد كتب مقالات عديدة تناول فيها الشاعر لا شعره، من ذلك ما كتبه عن عبد الرحيم محمود ومعين بسيسو وآخرين.

ولعل من تابع بعض الكتب النقدية التي تناولت شعراء المقاومة يلحظ أنها لم تقتصر أيضاً على شعراء الشمال الفلسطيني، فغالي شكري في كتابه «أدب المقاومة» (١٩٧٠) حين درس أبعاد البطولة في شعر المقاومة (ص٣٩١- ص٤٣٠) رأى في شعراء الجليل شعراء معارضة، ولهذا فقد درس أشعار فدوى طوقان التي قالتها بعد العام ١٩٦٧، وأشعار معين بسيسو منذ دواوينه الأولى، ورأى في الأخير شاعر مقاومة مختلف. إن شعر المقاومة لدى معين تشكل المقاومة جوهره الشامل، ولا يأتي شعره تياراً ضمن بقية التيارات كما هو الحال في شعر فدوى، والسبب في ذلك «أن الشعر والحياة قد توحدتا في شخص معين توحداً لا سبيل إلى فصم عراه» (شكري، ١٩٧٠، ص٤١٩).

ولا أعرف رأي الشاعر المناصرة في كتاب الناقد شاكر النابلسي «مجنون التراب: دراسة في شعر وفكر محمود درويش» (١٩٨٧).

لقد تشكل الكتاب من عشرة فصول، خمسة منها تدرس ما هو خارج النص، وخمسة أخرى تدرس النص، ومنهج النابلسي يغاير المنهج الذي سار عليه النقاد الذين سبقوه، وهم الذين ذكرهم المناصرة، علماً بأن هناك دارساً أكاديمياً هو الدكتور صالح أبو أصبع أنجز رسالة دكتوراة عنوانها «الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة» وقد صدرت في العام(١٩٧٩)، لم يدرس فيها مؤلفي النصوص، وإنما درس نصوصهم دراسة فنية جمالية، مستفيداً من الكتب النقدية التي نظرت لشكل القصيدة، بنيةً وصورة ورمزاً وإيقاعاً، ومطبقاً ما قرأه نظرياً على النصوص، بخاصة نصوص شعراء الأرض المحتلة. وقد أشار أبو إصبع إلى أن دراسته تختلف عن الدراسات التي سبقتها، مثل دراسة كنفاني والخطيب وشكري والنقاش، فالأخيرة كانت تدرس الموضوعات، وتربط ما بين النص وخارجه.

طبعاً علينا ألا ننسى أن كتاب المناصرة صدر في العام ٢٠٠٢، وضم مقالات ودراسات صدرت قبل العام ١٩٩٨ تقريباً. وبعد هذا العام، وبعد العام ٢٠٠٢، صدرت دراسات عديدة التفت أصحابها إلى النصوص، ودرسوها وفق مناهج أخذت تشيع في النقد الأدبي في العالم العربي شيوعاً لافتاً. وإن كان هذا لا يعني أن هناك كتباً أنجزت قبل العام ١٩٩٨ ركز أصحابها فيها على النصوص، منها مثلاً دراسة د. نعيم عرايدي «البناء المجسم: دراسة في طبيعة الشعر عند محمود درويش» (١٩٩١) ودراسة د. أحمد الزعبي «الشاعر الغاضب محمود درويش: دلالات اللغة وإشاراتها وإحالاتها» (١٩٩٥).

وأرى أن ما كتبه المناصرة حول شعر المقاومة ونقده، وما قدمه من نقد تطبيقي، يحتاج إلى مساءلة. فهو يدعو إلى نقد نصي ويرفض النقد

البنيوي متهماً إياه بأنه نقد بلا ذوق، فهل النقد النصي الذي يدعو إليه غير النقد النصي البنيوي. هل يقصد به التركيز على النصوص مع عدم إغفال الذائقة في أثناء تناولها؟ هل يطلب منا أن نقرأ النصوص، كما كان ميخائيل نعيمة يقرأها؟ ونقد هذا يركز على النص ولا يتناول صاحبه.

حين أنجزت كتابي «أدب المقاومة: من تفاؤل البدايات إلى خيبة النهايات» (١٩٩٧/١٩٩٨) ذهب الشاعر أحمد دحبور إلى أنني أقرأ المغني قبل أن أقرأ الأغنية. وأنا واحد من القراء الذين تربوا على مناهج الستينيات، وإن لم أغفل دراسة المناهج الحديثة، وأنا أفيد منها، مثلي مثل شعراء المقاومة الذين كتبوا أشعارهم متأثرين بما كان شائعاً يومها، ومنهم المناصرة ودحبور، ويبدو أن وتيرة التغير في التعامل مع القصيدة لديهما ولدى آخرين أسرع مما هي لديّ ولدى نقاد آخرين، وربما هذا هو السبب في أن المناصرة لم يعد معجباً بالنقاد العرب وكتبهم. كأنما لسان حاله لسان درويش حين كتب: لا شيء يعجبني !!.

تصدير

انبثقت فكرة هذه الدراسة من خلال الإجابة عن الأسئلة التي طلب مني مراسل جريدة «الشرق الاوسط» تبيان رأيي فيها. وكانت الجريدة عقدت النية على إصدار ملف عن أدب حزيران ١٩٦٧ بعد مرور ثلاثين عاماً عليه. وقد أنهيت إجاباتي التي أرسلتها إلى جريدة «الأيام» الصادرة في رام الله لتنشرها في الخامس من حزيران بعبارة «إن نصوص ما بعد (أوسلو) هي نصوص الخيبة بامتياز. وهذا يستحق دراسة». ولفتت هذه العبارة نظر المحرر الأدبي فاختارها عنواناً للمقابلة.

وكان استنتاجي ناجماً عن متابعتي للروايات الصادرة حديثاً، فقد أخذت منذ ١٩٩٦/٩/١٢ أنشر مقالاً أسبوعياً في جريدة «الأيام» احتفل به الصديق أكرم هنية، مما شجعني على مواصلة الكتابة. ورفد دراسة الروايات دراسات أخرى تناولت فيها الشاعر محمود درويش بخاصة، وهي دراسات نشرت إحداها في حزيران ١٩٩٥ في العدد التاسع من مجلة النجاح للأبحاث، وما زالت بعضها تنتظر النشر أو الإنجاز.

والتفت، وأنا أدرس الروايات وأكتب عنها واحدة واحدة، إلى صورة الذات وصورة الآخر، وقارنت الصورتين بما كانتا عليه في نصوص الانتفاضة بخاصة، ونصوص الأدب الفلسطيني بعامة - وكنت أنجزت رسالة الدكتوراة في هذا الموضوع، كما أنجزت دراسات أخرى-، وكتبت

مقالة تحت عنوان «أدب السلم..أدب الخيبة: قراءة في نصوص (أوسلو) الروائية»، وأرسلتها إلى الأستاذ محمود شقير لينشرها في «دفاتر ثقافية» فما فعل، وتبرع الصديق أسعد الأسعد بنشرها في جريدته الأسبوعية «البلاد»، ووعد ألا يحذف مما أكتب أية كلمة، والتزم بهذا، وهكذا استدرجني لمواصلة الكتابة، وهكذا بدأت أكتب سلسلة من المقالات النقدية تحت عنوان «أدب السلم.. أدب الخيبة» متتبعاً شعراء كنت أقرأهم، وأكتب عنهم، منذ عشرين عاماً.

وكانت قراءاتي لرواية يحيى يخلف «نهر يستحم في البحيرة» (١٩٩٧) وكتابتي عنها دراسة مطولة نشر جزؤها الأول في «الأيام» بتاريخ ١٣/٣/١٩٩٧، ولم ينشر جزؤها الثاني لاعتراض المحرر الأدبي، كما يبدو، عليه، وكنت ألقيته بتاريخ ١٦/٣/١٩٩٧ في نادي المدينة بنابلس، بحضور كاتب الرواية، كانت قراءتي الرواية، وكتابتي من ثم، عنها، حافزاً آخر للكتابة عن الشعراء الذين واكبوا مسيرة الثورة بخاصة. لقد دفعتني نهاية الرواية التي تختلف عن نهايات روايات يحيى التي كتبها يوم كانت الثورة قوية، إلى النظر في ظاهرتي التفاؤل والتشاؤم في نصوص الشعراء، وربط ذلك بحالات الثورة. ومن هنا جاء عنوان إحدى الدراسات التي تناولت فيها أشعار محمود درويش: «محمود درويش... من تفاؤل البدايات إلى خيبة النهايات» مشابهاً لعنوان دراستي نصوص يحيى: «يحيى يخلف من تفاؤل المنفي إلى خيبة العائد». ولهذا آثرت أن يكون عنوان الكتاب مغايراً للعنوان الذي نشرت أكثر أجزاء هذه الدراسة تحته، وهو: «أدب السلم.. أدب الخيبة».

وكنت أرغب في الكتابة عن إميل حبيبي، إذ لا يعقل الكتابة عن أدب المقاومة دون دراسته، وما منعني من ذلك ملاحظتي أنه لم يصدر بعد

عام ١٩٩٠ أي نص روائي. لقد قرأت نصيه الأخيرين: «أم الروبابيكا: هند الباقية في وادي النسناس» (مشارف، أيلول، ١٩٩٥، عدد ٢) و «ذكريات: سراج الغولة أو لا تطفئوا هذه الشمعة» (مشارف، آيار، ١٩٩٧، ع ١٦)، ووقفت مطولاً أمام الافتتاحيات التي كتبها لأعداد المجلة الثمانية الأولى، وأدرجت افتتاحية العدد السابع ضمن نص «سراج الغولة»، فما لاحظت أنه أضاف جديداً إلى ما ورد في رواياته التي كثيراً ما اقتبس منها فقرات طويلة ليدعم رأيه، وليظهر أنه كان تنبه إلى هذا من قبل، وإذا كان هناك من اختلاف فإنه لا يخرج عن واحد من اثنين: مهاجمة ستالين وبعض مواقف لينين، وتركيزه على قضية الضعف الإنساني في الإنسان، وربما يعود هذا إلى شيخوخة إميل أو إلى ما كان رفاقه، من قبل، يتهمونه به - أي إلى كونه انتهازيا.

لقد بحثت عن صورة الآخر في «سراج الغولة» الذي كتب إميل جزءاً منه بالعبرية عام ١٩٨٨، لينشر في مجلة (بوليتيكا)، ولاحظت أنها - أي صورة الآخر - لم تختلف عنها في رواياته. حقاً إن هناك تفصيلات ما وردت في نصوصه إلا أن المرء لا يعدم قراءة ما هو قريب منها، وبخاصة في «المتشائل»، وسنجد أن إميل يقتبس فقرات من رواياته أتى فيها على تصوير الآخر (انظر: مشارف، آيار١٩٩٧، عدد ١٦، ص ٢٠-٢٤)، ولأنني كتبت دراسة عن صورة الذات والآخر في المتشائل (انظر مشارف، آذار ١٩٩٦، عدد ٧)، فلا أرى ضرورة لتكرار الكتابة.

ويبدو أن إميل الذي يصر على أنه لا يرى من القمر إلا وجهه المضيء (انظر مشارف، ع ١٦، ص ٢٢) ولهذا كتب عن اليهود الشيوعيين وأبرز لهم صورة إيجابية، وبخاصة أولئك الذين عرفهم وذكر أسماءهم في نص «سراج الغولة»، يبدو أنه أيضاً لا يختلف عن البشر الذين يتأثرون

بما حولهم، حتى إذا ما كانت المرحلة صعبة تركت ظلالها على الجميع دون استثناء، ومن هنا لم تخل كتابته من شعوره بالمرارة والخيبة، وقد تجسد هذا في افتتاحية العدد الثامن من مشارف (نيسان ١٩٩٦)، وهي الافتتاحية الأخيرة التي كتبها. ولقد عبر فيها عن خيبته من الكاتب الإسرائيلي المعروف (يزهار سميلانسكي) صاحب رواية «خربة خزعة» ورواية «الأسير»، وفيهما أدان المؤسسة العسكرية الإسرائيلية لما قامت به في حروبها مع العرب. وكان (سميلانسكي) كتب في الفترة الأخيرة مقالين يناقضان تاريخه كله، ووصف العرب الذين تعاطف، من قبل، معهم، لأنه رأى أنهم ضحية، وصفهم بأنهم «أكلة لحوم البشر»، ولذلك فقد دعا حكومته إلى وقف التفاوض معهم. يكتب إميل: «لقد أصبت بخيبة أمل شديدة ذكرتني بخيبة الأمل التي أصابتني في ليلة التاسع والعشرين من تشرين الأول العام ١٩٥٦...» (ع ٨، ص ٨) على الرغم من أنه ينهي افتتاحيته معبراً عن إصراره على اجتياز المحن.



ثمة إشارة أخيرة تمس المنهج الذي سارت عليه الدراسة.

أشير، ابتداء، إلى أنني لم أختر منهجاً نقدياً واحداً أتعامل من خلاله مع الكتاب ونصوصهم بالدرجة نفسها. لقد درست بعض النصوص معتمداً على ما أعرفه عن أصحابها ممن لهم حضور بارز في أدبياتنا الصادرة، ودرست نصوصاً لآخرين ليس لهم الحضور نفسه معتمداً فقط على النصوص وحدها. وإذا كان محمود درويش وسميح القاسم معروفين جيداً، فإن مريد البرغوثي، على سبيل المثال، ليس معروفاً لنا بالدرجة نفسها، ومن هنا اعتمدت على دراسة نصوصه والتصقت بها، خلافاً

لدراستي درويش والقاسم. وكنت أحياناً أفيد من قراءاتي للدراسات السيميائية، فوقفت أمام لوحة الغلاف وعنوان المجموعة الشعرية وعنوان القصيدة أيضاً، وربطت ذلك كله بمضمون القصائد، لعل ذلك كله يساعد على إبراز الصورة واضحة.

ترى هل تبرز هذه الدراسة صورة أخرى لأدب المقاومة؟ وأقر بأنني لم أكن أرمي إلى الإساءة لأي من الأدباء، فقد كان هاجسي تتبع مسيرة هذا الأدب، وبخاصة في ظل مرحلة السلام، لأبرز صوت الأدب ورأي الأدباء، من خلال نصوصهم، فيما يجري.

خيبة الثوري وتراجعه

تساءلت في الكراس الذي أصدرته عام ١٩٩٣، وكان عنوانه «الأدب الفلسطيني واتفاقية السلام» عن مستقبل الأدب الفلسطيني في مرحلة السلام، ووقفت عند نصوصه التي أنجزت من قبل، إذ لم تكتب بعد مؤتمر مدريد سوى نصوص قليلة، خلافاً لما هو عليه الأمر الآن - أي بعد مرور ما يقارب خمسة أعوام أو يزيد قليلاً -، فقد صدرت العديد من النصوص الشعرية والروائية التي مست هذه الفترة من قريب أو من بعيد.

ولقد صدرت خلال الأشهر الأخيرة العديد من الروايات التي امتد زمنها الروائي إلى عامي ٩٥ و ١٩٩٦ تقريباً، ومست بذلك مرحلة ما بعد (أوسلو)، والروايات هي «بقايا» (١٩٩٦) للدكتور أحمد حرب، «ونهر يستحم في البحيرة» (١٩٩٧) للروائي يحيى يخلف، و «مقامات العشاق والتجار» (١٩٩٧) للروائي أحمد رفيق عوض. ويمكن الوقوف قليلاً عند رواية «العين المعتمة» (١٩٩٦) للشاعر زكريا محمد، على الرغم من أن زمنها الروائي، خلافاً للروايات السابقة، زمن عائم لا يتحدد في النص، وجل ما نعرفه عنه ما أورده الروائي في إحدى المقابلات التي أجريت معه، وتحديداً تلك التي نشرت في جريدة «فصل المقال» الصادرة في الناصرة في ١٩٩٧/٢/٧.

ينهي زكريا محمد روايته بالفقرة التالية:

«ومع انتهاء الهجوم – أي هجوم الضباع – سكتت الوزغات وأوقفن عزيفهن. لكن أحداً لن يستطيع أن يضمن أيامه القادمات. فسوف يستدير البدر بلا موعد ويطلع في الأفق الشرقي. وحين يطلع فلن يضمن أحد أن الكوارث لن تأتي. فالحرب لم تنته بعد، وما زال البدر قادراً على بعث مسوخه، ودفعها في الطريق الأسود.

لقد عقدت الهدنة. وقد تكون هدنة طويلة أولاً تكون. لكنها ستنتهي يوماً لتستأنف الحرب من جديد» (ص ١١١).

ويصدر النص السابق عن سارد كلي المعرفة يعرف خبايا عالمه وما يظهر منه، ويلم بماضي مخلوقاته ومستقبلها أيضاً – أو هكذا يفهم من العبارة الأخيرة، وإن كانت الجملة التي سبقتها تدل على استشراف غير متأكد منه. ويوقن السارد أن الهدنة ستنتهي لتستأنف الحرب من جديد، فالحرب لم تنته على الرغم من الهدنة التي عقدت، وإن كان السارد غير متأكد من إمكانية صمودها وزمنه – أي الصمود – طويلاً سيكون أم قصيراً !

وقد يعترض قارئ النص وكاتبه أيضاً حين ندرس «العين المعتمة» تحت العنوان المدرج اعلاه، ذاهبِيْنَ إلى أنها لم تلامس الواقع الفلسطيني ملامسة مباشرة، وأن روح الرواية لا تشير من قريب أو من بعيد إلى التعبير، ولو من خلال الإيحاء، عن مرحلة السلام. ولربما يحيل الكاتب الناقد إلى النصوص الموازية – أعني إلى تلك المقابلات التي أجريت معه وأضاء من خلالها عالم النص، وعليه فقد يرى زكريا محمد في تأويل النص وتفسيره تفسيراً رمزياً، ضرباً من التعسف وإسقاط ما في ذهن الناقد على النص، وهكذا يقرأ الناقد أفكاره أكثر مما يقرأ النص أو مما يستنطقه استنطاقاً صحيحاً.

ولكننا ونحن نحاكم نص «العين المعتمة» الذي خلا زمنه الروائي من تحديد واضح، لا نستطيع أن نغفل تأثير الزمن الكتابي، ولربما كتب الكاتب العبارة الأخيرة التي أوردها على لسان السارد، معبراً حقيقة عما يعتمل في نفسه إزاء ما يجري. وكأني بمحمد زكريا يقول: لقد عقدنا الهدنة مع الإسرائيليين، وقد تكون هدنة طويلة أولاً تكون «لكنها ستنتهي يوماً، لتستأنف الحرب من جديد» والسبب في ذلك يعود إلى أن الذين عقدوا الهدنة يدركون أن اتفاقات (أوسلو) لا تلبي أدنى طموح للشعب الفلسطيني. وزكريا محمد واحد من هؤلاء. (انظر: الأيام ١٩٩٧/٦/٥ ص ١٨).

ولا يختلف يحيى يخلف في روايته «نهر يستحم في البحيرة» كثيراً. لقد عاد يحيى، مثل زكريا، إلى الوطن إثر اتفاقات (أوسلو)، وفي الوطن كتب نصه متمثلاً تجربة العودة وزيارة قريته سمخ التي تقع قرب بحيرة طبرية. وكان يحيى غادرها عام ١٩٤٨ طفلاً صغيراً، ولكنه، من خلال قص الكبار عنها، حنّ إليها حنيناً جارفاً، وأبدع لها في الذاكرة صورة بهية دفعته إلى الالتحاق بالثورة من أجل استرجاعها، ولكنه عاد بعد أن سمح له الإسرائيليون بالعودة، مثله مثل سعيد. س بطل رواية غسان كنفاني «عائد إلى حيفا» (١٩٦٩) الذي لم يكن قبل هزيمة حزيران ١٩٦٧ يتوقع أن يراها بعد إذن الاسرائيليين له بدخولها. وينهي كنفاني الحوار بين سعيد. س وابنه خلدون الذي أصبح (دوف)، دون أن يتوصلا إلى حل مرض، وهكذا يخاطب الأول الثاني، وقد أصبح الثاني يهودياً: «تستطيعان البقاء مؤقتاً في بيتنا، فذلك أمر تحتاج تسويته إلى حرب»».

ولا نرى في رؤية سارد يخلف ما يغاير ذلك. لا يستوعب أنا السارد ما رأى يوم زار سمخ، ويصاب بالدهشة يوم يزور القرية بصحبة الفتاة

المقدسية مجد والفلسطيني المغترب الذي يقيم في أمريكا - أي السيد أكرم -، ويعود الثلاثة بعد أن ينفقوا يومين في طبرية، ونفوسهم ممتلئة بمشاعر المرارة والخيبة. ويبدو أنا المتكلم مثل الجندي الياباني (أونودو) الذي لم يصدق أن اليابان خسرت الحرب العالمية الثانية، ولذلك يظل يحمل سلاحه منتظراً رأي الضابط الذي يقود كتيبته. وحين يعثر عليه، بعد فترة طويلة، يحاولون تأهيله حتى يتكيف مع الوضع.

ينهي يخلف روايته بالفقرة التالية على لسان السارد:

«اقتربنا من نقطة العبور الإسرائيلية قرب (بيت سيرا). أشار الجندي لنا بالتوقف. أوقف السيد أكرم سيارته بمحاذاة الجندي. طلب الجندي أوراقنا ليفحصها. وعندما انحنى ليدقق في وجوهنا، لاحظ الدم الذي يسيل من جبيني.

- معكم جريح.

تساءل الجندي يتحفز، فأجابه السيد أكرم:

- لا شأن لك بذلك، وأوراقنا صحيحة.

تساءل الجندي مرة أخرى، وقد ابتعد خطوة:

- هل تحملون سلاحاً؟

ارتسم القلق على وجه مجد، أما السيد أكرم فقد صاح بغيظ:

- أجل معنا قنبلة.

رفع الجندي سلاحه

- أين هي؟

صرخ السيد أكرم في وجهه قائلاً: القنبلة موجودة داخل صدري... في أعماقي.. حذار من الاقتراب فقد تنفجر بين لحظة وأخرى». (ص ١٤٤).

وهكذا نجد الفلسطيني الذي عاش في المخيمات وانتمى للثورة وقاتل من أجل العودة، والفلسطيني الذي أقام في أمريكا وأيد السلام والحوار مع الإسرائيليين، هكذا نجدهما، وهما في فلسطين، يشعران بالخيبة وبالمرارة. لقد توقعا أن معاهدة (أوسلو) ستحقق لهما ما حلما به، وستجعل من حياتهما في الوطن حياة هانئة سعيدة، غير أنهما لاحظا العكس.

يمكن أن يقف المرء، هنا، عند نصوص أخرى أنجزها أديبان من أدباء الداخل لهما، منذ زمن، حضور بارز في الساحة الثقافية، وهما أحمد حرب وأحمد رفيق عوض.

والدكتور أحمد حرب هو أستاذ الأدب الإنجليزي في جامعة بيرزيت، وكان، من قبل، يحرر الصفحة الأدبية في جريدة القدس المقدسية. وقد أصدر، من قبل، قصة طويلة هي «حكاية عائد» (١٩٨١) وروايتين هما «إسماعيل» (١٩٨٧) و «الجانب الاخر لأرض المعاد» (١٩٩٠)، وتشكل «بقايا» الجزء الثالث لهما. ويرصد حرب في رواياته الواقع الفلسطيني في الضفة تحت الاحتلال، وتتجاوز بقايا فترة الاحتلال بقليل.

تنتهي الرواية – أي بقايا – في اللحظة التي تصادر فيها جماعة من السلطة الوطنية الفلسطينية، تحت إمرة هادي صديق وحيد الأستاذ الجامعي، «الكنف» الذي ظل وحيداً، وهو شخصية رئيسة في الرواية، يحتفظ به، وذلك لكي يضعه هادي في متحف التراث الشعبي. وحين تحتج طفلة وحيد على سلوك هادي، يخاطبها أبوها قائلاً:

«دعيهم يأخذونه. دعيهم يأخذونه، فهوس الماضي كهوس التبرير قاتل يا ابنتي. لقد حلمنا كثيراً وكان حلمنا طويلاً كطول ليلنا وجاءنا في أمواج متلاطمة أغرقتنا وحطمت شراعنا. لا تندمي لأننا حلمنا، فلا يزال للحلم بقايا، ولا يزال في الكنف حكايا، لكن شهرزاد غالبها النعاس عند الفجر

وتريد قسطاً من الراحة... فاحلمي يا وردتي الصغيرة حتى أحتفل بعيد ميلادك تحت السدرة وتصحو شهرزاد ثانية... فلا يزال للحلم بقايا»(ص ١٨٧).

ولكن بقايا الحلم مثل بقايا الأرض التي صودرت ولم يبق من دونماتها الألف سوى دونم لا يستطيع صاحبه وحيد أن يصل إليه، ومثل بقايا المناضلين الذين بصق العملاء في وجه واحد منهم.

ولكي لا يكون الكلام ضرباً من الرؤية المسبقة، أو نوعاً من إسقاط رؤية ذات القارئ على النص، فسأقف أمام شخصيتين من شخصيات الرواية، يوضح لنا مصيرهما أن النضال الفلسطيني، كما تقول روح الرواية، قد وصل، مع اتفاقية السلام إلى مأزق حقيقي، وإلى مرحلة محزنة فرض فيها الإسرائيليون شروطهم التي وجب على القيادة الفلسطينية التعامل معها. وما يصغي إليه المرء في هذه الأيام فيما يمس موضوع سماسرة الأرض، حيث تحشر السلطة الإسرائيلية أنفها فيما لا يخصها، لهو دليل بيّن.

يعبر شخوص رواية «بقايا» عن أنفسهم، وهم شخوص متنوعون، فمنهم المناضل ومنهم العميل. منهم محمد «أسد العين» الذي كان في بداية الانتفاضة عنصراً فاعلاً، وأصيب، من ثم، ليصبح بقايا إنسان، ومنهم محمد الوهدان الذي يتعامل مع سلطات الاحتلال.

لقد كان الأول في بداية الانتفاضة قادراً على تصفية الثاني، غير أن قيادة التنظيم رفضت ذلك، وكان أن انتهت الأمور بأن بصق الثاني في وجه الأول:

«وهكذا عاش محمد الوهدان ليقتص مني ويبصق في وجهي، بين عيني، ولا أقدر أن أنظف بقايا بصقته على وجهي، ويبدو أننا تآمرنا جميعاً ليرث محمد الوهدان مجهود الانتفاضة». (ص ١٢٤)

ويعبر محمد أسد العين عن شريحة فلسطينية شعرت، حين آلت الأمور إلى ما آلت إليه، بالخيبة. ويصبح الوهدان، في مرحلة ما بعد (أوسلو)، محط أنظار الكثيرين ممن يريدون تصريحاً من الاحتلال، ويكون وحيد واحداً منهم، وتصل الأمور إلى ما هو أبعد من ذلك، ليتحدى الوهدان أبطال الانتفاضة باسم «السلطة الشرعية» (ص ١٧٤). والطريف في الأمر أن والده كان، من قبل عام ١٩٦٧، جاسوساً للإسرائيليين. لقد جاءت الثورة و «مرت من هنا»، ولكنها «كانت مسرعة فأخذت الشهداء وتركت محمد الوهدان». كما أخذت حرف الزاي من عمارة خراز». والله آخرتها آخرة». (ص ١٧٧)

ويلح على قارئ الرواية بعد أن يفرغ من قراءتها سؤال مهم هو:

أي بقايا البقايا يثبت في الذاكرة؟ بقايا المناضل المقعد أم بقايا جثة الشهيد ماجد أم بقايا حلم وحيد أم بقايا وطن البقايا؟

حقاً إن وحيداً - ومن ورائه أحمد حرب - يبدو من خلال عبارته الأخيرة شخصاً لم يفقد الأمل كلياً» فما زال للحلم بقايا»، ولكن روح الرواية تشعر المرء بالخيبة والمرارة، الخيبة مما آلت الأمور إليه. وهكذا فإن شهرزاد لن تقوى، حين تصحو، على إنقاذ بقايا الوطن، كما أنقذت شهرزاد ألف ليلة وليلة بنات جنسها، من خلال القص، من سيف شهريار. وإذا كان منطق وحيد لم يعد له من دونماته الألف سوى واحد، فهل سيستطيع أحمد حرب من خلال القص أن يجعل بقايا الحلم مفرحة؟

الكاتب الثاني من كتاب الضفة هو أحمد رفيق عوض. ولقد أنجز هذا، حتى الآن، مجموعة قصصية وروايتين هما «العذراء والقرية» (١٩٩٢) و«قدرون» (١٩٩٥)، وأثارت الأولى، يوم صدورها، ضجة كبيرة في القرية التي يقيم فيها، واضطر صاحبها، على إثر ذلك، أن يختفي لمدة أشهر،

وسويت الأمور بمنع توزيع الرواية. وصورت «قدرون» واقع قرية فلسطينية اختار الكاتب لها اسماً وهمياً، تلافياً لأي إشكال قد ينجم. وأتى فيها على تصوير حياة الناس إثر هزيمة حزيران، وبدت صورة الذات فيها سلبية إلى أبعد الحدود، وهذا ما توصل إليه أحد شخوص «مقامات العشاق والتجار» الذي ولد في قدرون وعاش فيها.

يكتب أحمد رفيق عوض روايته عن اللحظة الراهنة، وهناك تطابق بين الزمنين الروائي والكتابي:

«نحن نعيش في فلسطين المحتلة. والزمن هو العام ١٩٩٦» (ص٩).

وقد صدرت الرواية في آذار ١٩٩٧، وهذا دليل بيّن على أن الفرق بين الزمنين ضئيل للغاية. وإن كان راوي الكلام لا يروي عما يجري في عام ١٩٩٦ وحسب، إذ يقص - أويترك الشخوص يقصون- عن ماضي الشخصيات التي عرفها أو سمع عنها.

وعلى الرغم من أن الراوي شخص يبدو غير ثقة، فهو يحب الشائعات عدا أنه اتهم من الناس بالعمالة (انظر مقالتي في الحياة الجديدة الصادرة في رام الله في ١٩٩٧/٥/١٥) إلا أنه ليس الصوت الوحيد الذي يعبر عن خيبته إزاء ما جرى ويجري. ثمة شخصيات أخرى يلحظ المرء أنها تشعر بالمرارة وبالخيبة مما آلت إليه الأوضاع. وتعتبر شخصية كمال ناجي المناضل الفلسطيني مثالاً واضحاً على ذلك. يبدأ كمال الكلام على النحو التالي:

«رأيت كل شيء، ومن المزعج جداً أن يرى المرء كل شيء. قدرون حبيبتي ولكن لا أحتمل كل هذا. في سجن جنين اشتقت كثيراً إلى جبل الذيب وخلة الشنانير وكأنهما صديقاي. قدرون حبيبتي حقاً. ولكن رأيت أكثر من اللازم. هل يعاقبونني الآن؟ من يعرف الاحتلال؟ حان وقت الاسئلة،

والأسئلة أكرهها. أنا لا أسأل. راوي هذا الكلام يجيب عن أسئلتي بلغة عجيبة». (ص ٦٩)

ويثق كمال في الراوي، ويرى فيه شخصاً يرغب في الموت على طريقة الشهداء القدماء، غير أن الراوي نفسه يصرح بأنه غير ثقة، وأنه يؤمن بالإشاعة ويرددها، وإن كان حزيناً جداً للإشاعات التي أطلقها رجال المخابرات الإسرائيلية حوله، حين رفض التعاون معهم. ولا يشعر كمال ناجي، ويكاد يكون الشخصية الوحيدة النقية من شخصيات الرواية - إذا غضضنا الطرف عن شخصية عبد الرحمن الصوفي - لا يشعر بأن (أوسلو) وما نجم عنه قد أدخلت الفرح إلى قلبه، على الرغم من أنه يعمل في مؤسسات السلطة التي أنجزت الاتفاقية:

«الآن.. وبالقرب من الغرفة التي سجنت فيها أعمل في إحدى الأجهزة الأمنية...أعمل في ذات المكان الذي رأيت فيه كل العذاب.. ولكن... لماذا لا أشعر بالسعادة أو نشوة النصر؟!» (ص ٧٦).

وتجيب الرواية، كما يجيب الواقع، عن هذا السؤال. تتبدل أحوال الضفة وتتغير، ويصبح، في الرواية، الانتهازيون أسياد المرحلة الجديدة، فيما يمسي الذين ضحوا موظفين صغاراً، وفوق هذا كله لا يحصل الفلسطينيون إلا على جزء ضئيل جداً من أرض الضفة والقطاع التي تحولت مدنها إلى جزر معزولة يغلق الاحتلال أبوابها متى أراد. ولربما تكون هناك أسباب أخرى تخص الراوي نفسه، فالراوي من الريف، ويقيم الآن في رام الله التي بدأت تكبر وتكبر وتزداد فيها البارات ورواد البارات، رام الله التي أصبح حديث الناس فيها مختلفاً عما كان عليه من قبل، رام الله التي ما زال جيش العدو ومستوطناته على مرمى العصا منها.

اليهود والعلاقة معهم
في نصوص مرحلة السلام

يتساءل دارس الأدب الفلسطيني المتتبع لصورة الآخر فيه، إن كانت النصوص الأدبية التي كتبت بعد (مدريد) و(أوسلو) أبـرزت صورة إيجابية لليهود تختلف عن الصورة التي ظهرت لهم في أدبيات الانتفاضة، وقد بدت صورتهم في أدبياتها صورة ذلك العدو القاسي الوحشي الذي يقمع الصغار والكبار، وهي صورة تختلف عن تلك التي بدت في نصوص ما قبل الانتفاضة، وبخاصة في النصوص المنجزة من أدباء عاشوا في فلسطين، إذ حفلت كتاباتهم بنماذج سلبية وأخرى إيجابية.

ويفترض أن تبرز نصوص مرحلة السلام صورة إيجابية، فلقد أصبح أعداء الأمس حلفاء اليوم، ولقد تصافح القادة وتبادلوا الابتسامات، وشجعوا اللقاءات التي أخذت تعقد هنا وهناك، وبارك بعض الأدباء هذا كله وشارك قسم منهم فيه. وإن كان المرء لا ينكر أن المناطق المحتلة، خلال مفاوضات السلام، شهدت صدامات عنيفة بين العرب والمحتلين، وإن كانت الصدامات اقتربت، بعد دخول قوات السلطة الفلسطينية إلى مناطق الحكم الذاتي، من نهايتها وكادت تتوقف إلا في بعض مناطق مثل الخليل، وفي مناسبات قليلة مثل أحداث النفق في أيلول ١٩٩٦.

سوف أقف، هنا، عند أربعة نصوص صدرت في عام ١٩٩٤ و ١٩٩٦ و ١٩٩٧، وأنجزها أدباء عاشوا في الوطن مثل حرب وعوض أو عادوا إليه إثر اتفاقية السلام مثل يخلف أو ظلوا مقيمين في المنفى مثل فياض.

أصدر توفيق فياض، وهو من قرية المقيبلة وقد أبعد عنها عام ١٩٧٤، ويقيم الآن، كما أعرف، في تونس، أصدر عام ١٩٩٤ روايته «وادي الحوارث» وأتى فيها على تصوير الآخر. وليست روايته هذه أول نص له يصور فيه اليهود، فلقد أنجز، فيما اطلعت عليه من كتاباته، نصين آخرين هما: «بيت الجنون» (١٩٦٥) وهو نص مسرحي، و «أبو جابر الخليلي» (١٩٧٨) التي ظهرت في مجموعة «البهلول». وإذا ما اعتمدنا الزمن القصصي معياراً، أدرجنا «وادي الحوارث» بعد «بيت الجنون» تارة، وقبلها طوراً؛ حقاً إن زمنها الروائي هو قبل حزيران ١٩٦٧ بعام، ولكننا، من خلال أسلوب الاسترجاع، نقرأ الكثير عن أحداث ترتد إلى ما قبل عام ١٩٤٨، وهذه الأخيرة هي التي تهمنا هنا، فهي التي سأعالجها. وإذا ما نظرنا إلى الزمن في أحداث المسرحية وجدنا أنه يجري فيما بين ١٩٤٨ و ١٩٦٥، ويختلف الزمن القصصي في «أبو جابر الخليلي» في أنه يجري بعد عام ١٩٦٧.

بناء على الزمن القصصي (الروائي) لا تندرج «وادي الحوارث»، إذن، ضمن نصوص فترة السلام (أدب السلام)، وعليه فإن تتبع صورة الآخر فيها يبدو مضللاً، لاننا سنشير إلى صورة ما كان الواقع يسمح بأن تكون، بشكل عام، إيجابية. ويبدو إبراز هذه الصورة، الآن، أمراً خبيثاً لا يخلو من سوء نية مقصود سلفاً، أو من رؤية تنظر إلى الحاضر على أنه نتاج للماضي. وهنا يحق للدارس أن يتساءل: لماذا أنجز الكاتب، في هذه الفترة، نصاً على هذه الشاكلة؟ ولماذا عاد إلى الماضي وبحث عن

صورة الآخر فيه؟ أليس في هذا سوء نية؟ وإذا كان هو كتب من منطلق ما فلماذا لا يدرس الدارس نصه؟ وبخاصة أنه واحد من ثلاثة ملايين لاجئ فلسطيني لم يجدوا، بعد، حلاً لمشكلتهم؟

وما انطلقت منه في أثناء تناول رواية زكريا محمد «العين المعتمة» (١٩٩٦) يصلح هنا أيضاً. فليس هناك من شك في أن الزمن الكتابي ذو تأثير على الزمن الروائي، وإن اختيارات المرء تعبر أيضاً عن شيء يدور في أعماقه. وأرى أن الحوار الذي دار بين الضابط الإنجليزي وصديقه، ولم يكن الكاتب - أو أية شخصية عربية - موجوداً، لهو مجرد رؤية خاصة أو تصور خاص، ويمكن قول الشيء ذاته فيما يمس الحوار الذي جرى بين (فوستر) و (جاليا). فكيف بدت صورة اليهودي في النص؟

تطالعنا هذه القصة الطويلة التي تحفل بآخر متعدد هو الجيش الأردني والضباط الإنجليز وشخصيات يهودية عديدة، وبذات تبدو فيما بينها مختلفة، فمنها المناضل ومنها سمسار الأراضي ومنها الإقطاعي الذي يقيم علاقات مع الإنجليز وأخرى مع اليهود، تطالعنا بثلاث شخصيات يهودية هي: الضابط (ديفيد)، وهو جندي في الجيش البريطاني ولكنه أيضاً مسؤول في (الهاغاناة) وفعال فيها، والدكتور (تسيمرمان) وهو مضارب خبيث داهية، و (جاليا) وهي فتاة يهودية جميلة هاجرت، يوم كانت طفلة، من بريطانيا إلى فلسطين، وتقوم هذه في فلسطين، بمعرفة الجهات الإسرائيلية وبتدبير منها، بإغواء الضابط الإنجليزي (فوستر) حتى يغض الطرف عن هجرة اليهود غير الشرعية، ولا تمانع في النوم معه حتى تنجز مصالح شعبها.

تتكرر، إذن، في نص توفيق فياض، الصورة المعروفة لليهود في أدب ما قبل ١٩٤٨، وبخاصة في كتابات بيدس والعبوشي، وفي أدب المنفى بعد

٤٨ وبخاصة في نصوص النشاشيبي وأحمد عودة. وتتلفظ الشخصيات اليهودية بكلام لا يدعو إلى التعايش، كلام يدعو إلى طرد العرب ويعبر، في الوقت نفسه، عن احتقار لهم. يخاطب الضابط (ديفيد) الضابط الانجليزي قائلاً:

«-كان لا بد من ذلك.. إنها الحرب يا كولونيل، فإما أن نكون أو لا نكون.. ولكي نكون لا بد أن لا يكونوا هم» (ص ٩٥).

ويكتشف الإقطاعي كمال الذي كان على صلة بالدكتور (تسيمرمان)، في وقت متأخر، هذا، ونجده يخاطب الضابط الإنجليزي قائلاً:

«لن أنسى لك يا كولونيل فوستر هذا الجميل.... لم أكن أتصور أنهم سيفعلون ذلك معي، وأنهم سيدمرون أية إمكانية للتعايش لأحد منا معهم...» (ص٩٦)

وتحتقر (جاليا) العرب، وتقول: «لا بد وأن نتخلص من هؤلاء العرب وإلى الأبد» (ص٨٣).

قد يقول توفيق فياض، ومعه الحق كل الحق في ذلك، هذا ما كان حقاً قبل عام ١٩٤٨، ولو أنجزت صورة أخرى لليهود غير هذه لاعتور الرواية خلل فاضح يتمثل في إسقاط رؤية الزمن الكتابي على الزمن الروائي، هذا إذا وافق الكاتب على اتفاقية السلام المنجزة وسار في ركابها. وقد لا تختلف رؤية الناقد لو قرأ صورة مغايرة لتلك التي ظهرت في الرواية. ولكن السؤال الذي يبقى مثاراً هو: لماذا أنجز فياض هذا النص في هذه الفترة؟ أيعود السبب في ذلك إلى الرغبة في تأريخ الماضي والتذكير به؟ أم أن فياض يريد أن يقدم لنا رؤية خاصة فيما يمس فكرة التعايش التي يدعو إليها قسم من الفلسطينيين، رؤية ترى العكس والنقيض؟ أم أنه يريد أن يذكر الذين وقعوا الاتفاقية بماضي من وقعوا معهم هذه الاتفاقية، وكان

هؤلاء فعالين ونشطين في (الهاغاناة) و (الأرغون)؟

تبرز الشخصية اليهودية أيضا في رواية أحمد حرب «بقايا» (١٩٩٦). وهي تشكل الجزء الثالث من ثلاثية الكاتب التي كان جزؤها الأول «إسماعيل» (١٩٨٧) وجزؤها الثاني «الجانب الآخر لأرض المعاد» (١٩٩٠). ولأن الكاتب يشير إلى «أنه يمكن قراءة كل منها كرواية مستقلة بمعزل عن باقي روايات الثلاثية» فسأقف عندها فقط.

تحفل «بقايا» بذات متعددة وبآخر متعدد؛ هناك الفلسطيني المثقف والفلسطيني الثوري والفلسطيني المتخاذل لدرجة الخيانة، وهناك اليهودي المثقف واليهودي العامل الحشاش واليهودي الضابط واليهودية التي تعتنق الإسلام بعد أن تزوجت من فلسطيني مسلم، وهذه هي الشخصية اللافتة للنظر فالمثقفون اليهود الذين يتحاورون والمثقفين الفلسطينيين يظلون شخصيات غير مكتملة شخصيات ثانوية لا تعلق في الذاكرة، عدا أن الحوار كان قبل السلام واستمر بعده وشارك فيه السياسيون والأدباء، شارك فيه ياسر عبد ربه وإميل حبيبي من الجانب الفلسطيني وشارك فيه من الجانب الإسرائيلي (شولاميت ألوني) و (عاموس عوز)، ويدرك هؤلاء أنهم لا يمثلون، فيما يدعون إليه، سوى الفئات اليسارية قليلة العدد.

تلفت، إذن، شخصية (آرنونا) التي أصبحت إيمان، النظر. وكانت هذه، كلما رأت صور الأطفال الفلسطينيين وهم يطاردون من الجيش الإسرائيلي، تتعذب. وتحارب (آرنونا)، وهي اليهودية اليمنية، أهلها وتحارب أيضاً الحكومة الإسرائيلية، كل ذلك من أجل أن تعقد مع هادي زواجاً مثالياً يكون بمثابة الجسر بين الشعبين اليهودي والعربي. (ص ١٦٧).

وكما تروي هي قصتها فقد «عاشت في قرية عربية في جبل الخليل كفلاحة مسلمة في كل شيء. اختارت اسم إيمان، ولبست الثوب المطرز بطريقة الفلاحات العربيات، وغطت رأسها بمنديل، وخبزت الخبز في الطابون في فناء البيت، واستحمت في طشت مرة في الأسبوع في قاع البيت... وفي بداية الانتفاضة جلست أياماً وأسابيع في بيتها تحت منع التجول وتنفست الغاز المسيل للدموع...» (ص ١٨٣) ولكنها عادت أخيراً إلى يهوديتها، وأخذت ترى أن «اليأس والعار دفعاني بأن أتزوج العربي الذي يسمى هادياً عندما سنحت لي أول فرصة». (ص ١٨٤) وتشكر أرنونا الرب لأنه أعادها يهودية، وتعلن أنها مستعدة لتحمل كل ما يواجهها حتى لو ناداها شعبها بالزانية، فهي لا تعتقد أن هناك جهنم أسوأ من الحياة بين العرب لامرأة في مثل وضعها. (ص ١٨٥)

ولا نريد أن نحاكم مدى واقعية هذه الشخصية، ولا نريد أيضاً أن ندرس حالات اليهوديات اللاتي تزوجن من عربي وما ألم بزواجهن لنعرف إن كانت (آرنونا) الاستثناء أم القاعدة! فنحن في الرواية أمام حالة واحدة، حالة تنتهي، في مرحلة السلام، بعدم التعايش واستمراريته، بدلاً من التعايش الذي يفترض أن يؤدي إليه السلام.

حقاً أن كل المعطيات التي تقولها الرواية حول هذا الزواج تشير إلى أن النهاية التي آل إليها هي المتوقعة، فهادي أخذ يحتقرها، والجيش الإسرائيلي ضايقها، وحياة القرية بدت لها صعبة جداً، وسلفياً أصبحت عشيقة لهادي، ووحيد متزوج ويرفض أن يقيم معها علاقة ما عرضتها هي عليه حتى تثأر من خيانة زوجها هادي لها، حقاً إن المعطيات كلها تجعل النهاية ممكنة، إلا أن ما يثير الدهشة أن الرواية أنجزت في مرحلة السلام الذي أدى إلى تصافح الأيدي، لا إلى الإصرار على عدم اللقاء،

وبخاصة بين القادة الذين أصبح بينهم اتفاق مشترك أدى إلى العديد من الاجتماعات. فهل ما يجري أمام عدسات التلفاز على مستوى رسمي شيء، وما يدور على أرض الواقع شيء آخر؟ ثمة مفارقة في الأمر ولا شك، في فترة اللا حرب كان اللقاء ممكناً ومتيسراً. وفي فترة الانتفاضة تتحمل (آرنونا) الكثير، وفي فترة السلام يتم الانفصال. أليس في الأمر مفارقة؟ تتوحد فلسطين تحت الاحتلال، وتصبح القدس ويافا وحيفا وغزة، في فترة معاهدة الصلح، بعيدة المنال، دون أن يتحقق السلام.

وتصبح إمكانية التعايش في رواية يحيى يخلف «نهر يستحم في البحيرة» (١٩٩٧) غير واردة اطلاقاً، ويبدو الحوار غير وارد البتة. تتمثل الذات الفلسطينية في الرواية في ثلاث شخصيات هي أنا المتكلم الذي عاد من المنفى مع من عادوا، إثر اتفاقية السلام، ومجد المواطنة المقدسية، والسيد أكرم الفلسطيني المغترب في أمريكا والداعي، على الرغم من ذلك، إلى التعايش.

(ينظر أنا المتكلم) - أو يحيى - إلى قريته سمخ ليرى أنها «صارت مدينة يهودية تم ترويضها وتهوديها. أبنية اسمنتية لا تنسجم مع نسيج المكان، مقاه وأرصفة» (ص ٨٠، ٨١).

وتتمثل الذات اليهودية في النادل (شلومو) والموظفة (يائيل) و (بيرتا)، وقد أحبت الأخيرة، قبل عام ١٩٤٨، العربي فارس الفارس، وكانت رمزاً للتعايش، وصورة المستقبل الممكن. وهي اليهودية التي تؤمن بالتعايش والحب والتسامح.

تختلف (بيرتا) عن (شلومو) و (يائيل)، فالأخيران يحملان من (شايلوك) بعض صفاته: حب المال. وهكذا لا يمانع الأول منهما في أن يخالف القانون، وذلك مقابل حفنة دولارات، وهكذا أيضا تطالب

(يائيل) بأجرتها على خدمتها، غير مكترثة لخيبة أمل السيد أكرم. لقد ضحت (بيرتا)، إثر قيام دولة إسرائيل وتهجير السكان العرب، بنفسها ولحقت الفتى الفلسطيني الطبراني الذي أحبته، لتعيش معه في مخيم عين الحلوة في لبنان، وكانت، من قبل، قد فضلته على أغنياء العرب واليهود معاً. وكان أن تفهم أهل طبرية «الذين يتصفون بالتسامح وسعة الصدر هذا العشق وباركوه» (١١٣). وكان يمكن أن تظل (بيرتا) مع زوجها لولا المباحث اللبنانية التي ظنت أنها جاسوسة إسرائيلية، فأعادتها، من ثم، إلى رجال الصليب الأحمر، ليسلمها هؤلاء بدورهم إلى السلطات الإسرائيلية، وهكذا عادت إلى طبرية، فيما بقي فارس الفارس في المخيم (ص ٧٤).

يبحث السيد أكرم عن (بيرتا) وتساعده في ذلك (يائيل)، وعندما تأتي الأولى ليلتقي بها تبدو «سيدة» مسنة شعرها شديد البياض، على عينيها نظارة مربوطة بسلسلة، تتوكأ على عصا، والتجاعيد تغزو وجهها بضراوة» (ص ١٢٥) وهي فوق ذلك «لا تسمع كما أنها لا تتكلم، وفضلاً عن ذلك فإنها بالكاد ترى نوعاً من الغبش». (ص ١٢٥) ويقترب منها السيد أكرم، فتتحسس وجهه كأنها تقرأ ملامحه على طريقة بريل، وتبدي لخادمتها أنها لا تعرفه، فيرتبك الجميع «ولم يكن ثمة أمل... إنها لا تسمع، ولا تتكلم، ولا ترى، فلن يكون هناك حوار البتة». وهنا يخرج السيد أكرم خاتم (بيرتا) الذي أهدته لفارس الفارس قبل خمسين عاماً، لتتحسسه وتظل «تطبق يدها عليه.. ثم وقفت وهي ترتعش مستندة إلى عصاها» (ص ١٢٨) وتعلن الخادمة عن انتهاء اللقاء.

لقد جاء أكرم ليبحث عن التعايش فوجد صفحته ملأى بالتجاعيد (ص ١٣٢) تماماً كما رأى السارد قريته وقد صارت مدينة يهودية، وكأن

يحيى يخلف يريد أن يقول أن ما جرى على أرض الواقع، منذ خمسين سنة، قتل أية إمكانية للتعايش.

لقد كتب يحيى روايته بعد عودته التي تمت إثر اتفاق (أوسلو) وبسببه، كتبها وهو واحد ممن يحملون بطاقة «شخص مهم جداً» التي تمنحها السلطات الإسرائيلية لأفراد مهمين وبارزين في السلطة الوطنية الفلسطينية، وهنا تكمن المفارقة: أن يصدر نص الخيبة عن شخص عاد إثر اتفاقية سلام، عن شخص انتمى تحت لواء الذين يحاورون ويبحثون عن إمكانية تعايش، فهل يلام رافضو هذا الحل إذن؟

الكاتب الرابع الذي يجدر الوقوف أمام نصه «مقامات العشاق والتجار» (١٩٩٧) هو أحمد رفيق عوض.

يبدو أحمد في أثناء الكتابة عن صورة الآخر في الأدب الفلسطيني كاتباً ذا مذاق خاص، وكما يكتب في مقالته «متعة أن ترى التاريخ يجري بين يديك» التي نشرها في دفاتر ثقافية الصادرة عن وزارة الثقافة في تموز ١٩٩٧ (عدد ١١، ص ٣٠) فقد «عملت عند اليهود منذكنت في ال ١٥، عملت في مزارعهم ومصانعهم ومطاعمهم، عرفتهم عن قرب. بكوا واعترفوا أمامي. كانوا مثلي تماماً، فمنهم الذكي والمجنون والطيب والخبيث، والمريض والصحيح والشاذ والسوي، ولكنهم تشابهوا جميعاً في شعورهم بأنهم أفضل مني لأنني من «الجوييم» أي الأغيار.. حتى الزانية عندهم تعتقد ذلك... فعن أي بشر تتحدث».

وكان عوض قد كتب في مجلة «مشارف» (العدد الاول، آب ١٩٩٥) ست صفحات تحت عنوان «وجوه من تل أبيب» (ص ٣٩-ص ٤٤) أتى فيها على ذكر اليهود الذين عرفهم من خلال عمله غاسل صحون في مطعم في تل أبيب في الفترة ما بين ٨٩ و ١٩٩١. وتبدو الوجوه كلها، من وجهة نظر

الريفي أو المحافظ، شاذة غير سوية. هناك (الياهو) صاحب المطعم، وهو يهودي عراقي، وهناك (رفائيل) الليبي، و(سعاديا) الكردي، و (ياعيل) المثقفة، يتاجر (الياهو) بالمخدرات ويخدع الحكومة حين يأتي باللحوم المهربة ويلعب القمار ويكسب نقوده بالحرام ويتزوج من (آيالة) اليهودية الإيرانية لأن والديها ثريان. ويبدو (رفائيل) لأحمد شخصية مغلقة يكثر من الإفساد بين العمال العرب وهو يحب العصافير ويكره الناس. ويرى أحمد في (سعاديا) العجب العجاب. إنه يسرق من صندوق المطعم، وهو شخص بذيء اللسان يكثر من تكرار النكت البذيئة الفاحشة أمام النساء اللاتي كن ينفجرن بالضحك دون أدنى شعور بالحرج والتعفف. وأما (ياعيل) المثقفة فقد تزوجت ثلاثة من الرسامين الذين خانوها جميعاً، وتقرأ هذه لأحمد الشعر الذي كتبه يهود يمنيون أو عراقيون وتخبر أحمد أن الثقافة الرسمية الإسرائيلية تتجاهل أدب هؤلاء وتركز على أدب الشعراء والمثقفين الغربيين. ويعجب بها أحمد ويسرق لها، من المطعم، زجاجات البيرة، وفي عيد الاستقلال تلبس له ثوباً فلاحياً فلسطينياً وتخبره أنها لبسته له لأنها تعتبر نفسها الصهيونية الوحيدة في إسرائيل. فهل كانت حقاً تصدر عن فلسفة الصهيونية وفكرها، وبخاصة في نظرتها إلى بدو البلاد على أنهم اليهود القدامى الذين حولوا دينهم؟ وهل رأت في أحمد يهودياً انحدر من صلب الأجداد.؟

يكتب أحمد رفيق عوض في مقالته المذكورة ما يلي: «كان علي - أنا بالذات - أن أتعلم اللغة العبرية وأعمل عندهم أجيراً، وأن أتوصل إلى قناعة أن السلام مع اليهود هو خير وأبقى، وأن ما يحدث هو أهون الشرين وأفضل الهوانين، وأسلم الدربين، درب الهوى ودرب الجنون. وكان أن لم نجن، فذهبنا إلى (أوسلو)، وعدنا إلى رام الله، ويجري التفكير حالياً

بشرق أوسط جديد...» (ص ٣١).

وليس هذا بالجديد في موقف الكاتب، وهو لا يكتبه لأنه يعمل في مؤسسات السلطة التي وافقت على الحل السلمي البائس. لقد كان أحمد رفيق عوض، من قبل، يكتب في جريدة روابط القرى التي أصدرتها تلك الروابط التي أنشأتها إسرائيل لتكون بديلاً لمنظمة التحرير الفلسطينية، يوم كانت هذه ترفض الحكم الذاتي. وهو بذلك يعبر عن رأي قديم، ولعل ما يدفعه إلى هذا كله أنه يريد أن يجني متعة ما من رؤية التاريخ يجري بين يديه. وإذا عدنا إلى روايته المذكورة نجد أنها تحفل بذات متعددة وبآخر لا يختلف عن الذي كتب عنه باسلوب مباشر.

نقرأ في «مقامات العشاق والتجار» عن المناضل الفلسطيني وعن السمسار والتاجر والخائن والمنظر والدكتور الجامعي والحزبي الانتهازي، ويبدو أكثر هؤلاء محبطين يائسين مهزوزين، وقلما نعثر على شخصية قوية صلبة تتفانى في خدمة الوطن حتى اللحظة الأخيرة من حياتها. لقد تغير هؤلاء خلال الانتفاضة وفي مرحلة (أوسلو) وما بعدها إلى الأسوأ، ومن أراد أن يكون نقياً انسحب من الواقع لينصب خيمة على قمة جبل بعيداً عن الناس.

ونقرأ في الرواية عن اليهودي (العاد) وزوجته (غراتسيا). يقص عنهما عطا الله السمسار الذي بدأ يسارياً وانتهى سكيراً ومهرباً للأدوية وداعراً، ورأى في القدس كل شيء (ص ٧٩) وهناك تعرف على (العاد) وزوجته. فكيف بدا هذان اليهوديان؟

لا تختلف صورة (العاد) كثيراً عن (الياهو)، إنه تاجر ذهب يحب المال، ولكنه في الوقت نفسه يعمل على شراء البيوت القديمة في القدس القديمة، وتبدو (غراتسيا) غير مختلفة عن (استير) في «الوارث» (١٩٢٠) لخليل

بيدس، وعن (جاليا) في «وادي الحوادث». إنها الزانية القوادة، ولكنها تعمل لصالح شعبها، ولا يختلف ما يرد على لسانها، وهي تخاطب عطا الله، عما يقوله أحمد رفيق عوض فيما كتبه في دفاتر ثقافية. «قالت (غراتسيا) إن مستقبلنا هو أن نقبل الحل الإسرائيلي تماماً، وأضافت أن لا مستقبل للأقليات. فقلت لها إن اليهود أقلية حافظت دائما على كينونتها، فأجابت بفخر شديد: إن اليهود شعب الله المختار. فسألتها عن خدمتها في المخابرات، فأنكرت ذلك ضاحكة»(ص ٨٢).

ولا يرى عطا الله مستقبله مع (غراتسيا) والعاهرات اليهوديات، ولا يرى فيهن وفي ضياعه مخرجاً. إنه يراه في قدوم السلطة إلى مناطق الحكم الذاتي، ففيها يبحث عن النقاء في أفرادها العائدين ويتوصل إلى «أن عهد الأنبياء لم ينته، وأن المعجزات ستبقى على هذه الأرض ما دام الإنسان يدب عليها» (ص٨٤)، وهكذا يرى الخلاص في الانفصال عن اليهود وفي الانضمام إلى سلطة وطنية، وإن كان روح الرواية يشير إلى أن الأمور لم تتحسن نحو الافضل كثيراً، أو هذا ما يراه راوي كلام الرواية كله.

(العاد) في الرواية (وغراتسيا) يعملان من أجل شراء العقارات في القدس القديمة. يوظف الأول الأموال، وتوظف زوجته (غراتسيا) جسدها لكي يغريا السمسار والناس، وليحصلا في النهاية على القدس، ولا نعثر في الرواية على نماذج يهودية إيجابية تفكر في تعايش يقوم على الود والاحترام والاعتراف بالحقوق الشرعية للشعب الفلسطيني، وليست (غراتسيا) مجرد يهودية لعوب، إنها ذات رؤية سياسية، وهكذا فإن علاقتها الجنسية مع عطا الله السمسار لم تكن علاقة من أجل المتعة واللذة وتجريب العرب.

يحيى يخلف
في نهر يستحم في البحيرة
من تفاؤل المنفي إلى خيبة العائد

يحيل نص يحيى يخلف القصصي «نهر يستحم في البحيرة» (١٩٩٧) قارئ كتابات الكاتب إلى نصوصه النثرية الطويلة الأخرى. وهي في حدود ما أعرف: نجران تحت الصفر (١٩٧٥) وتفاح المجانين (١٩٨٢) ونشيد الحياة (١٩٨٥) وبحيرة وراء الريح (١٩٩١) وتلك الليلة الطويلة (١٩٩٢). وثمة نص آخر ذكر عنوانه في ترجمة حياة الكاتب التي وردت في كتاب أعلام الأدب العربي المعاصر، وتحديداً في المجلد الثاني الصادر في بيروت عام (١٩٩٦)، وهو «ورود حمراء على رصيف الثورة» (١٩٦٩)، ولم أطلع شخصياً عليه كما لم أقرأ عنه أيضاً.

ويمكن أن ترتب النصوص السابقة، بناء على الزمن الروائي لكل نص منها، ترتيباً آخر مغايراً لترتيب زمن النشر الذي تلا زمن الكتابة، لتصبح على النحو التالي: بحيرة وراء الريح، تفاح المجانين، نجران تحت الصفر، نشيد الحياة، تلك الليلة الطويلة، نهر يستحم في البحيرة.. فأحداث بحيرة وراء الريح تجري عام ١٩٤٨، وتحديداً منذ شتاء ١٩٤٨ حتى صيف العام نفسه، أي حتى أيام اللجوء، فيما يؤرخ نص تفاح

المجانين لحياة المخيم إثر النكبة مباشرة دون تحديد للزمن الروائي تحديداً ملموساً مضبوطاً. وخلافاً لهذين النصين تجري أحداث نجران تحت الصفر إبان الحرب اليمنية السعودية في الستينيات ولا يتجاوز زمنها الروائي خمسة وأربعين يوماً، وتغطي نشيد الحياة الفترة الزمنية من شتاء ١٩٨٢ حتى الأيام الأولى من حرب حزيران ١٩٨٢ في لبنان، وتقتصر أحداث تلك الليلة الطويلة على ليلة واحدة هي الليلة التي سقطت فيها طائرة الرئيس عرفات في الصحراء الليبية، فيما يسرد أنا السارد في نهر يستحم في البحيرة ما حدث معه منذ عودته إلى أرض فلسطين، إثر اتفاق أوسلو، حتى زيارته لقريته سمخ، وفيها لا يتجاوز الزمن الروائي الشهرين في أكثر الحالات، ولا أتفق هنا والناقد نبيه القاسم فيما ذهب إليه في مقالته التي كتبها عن الرواية ونشرها في دفاتر ثقافية (شباط، ١٩٩٧) حين كتب: «فمن حيث الزمن، نراه يقصر زمن أحداث هذه الرواية على أربع وعشرين ساعة لا غير».

وإذا ما أجرينا مقابلة بين الزمن الروائي وعمر الكاتب في حين جريان الزمن الروائي لاحظنا ما يلي: تجري أحداث بحيرة وراء الريح يوم كان يحيى لا يتجاوز الأربعة أعوام، فقد ولد كما جاء في ترجمة حياته عام ١٩٤٤، وتسير أحداث تفاح المجانين يوم كان طفلاً لا يتجاوز العاشرة، وتختلف عن هاتين روايات الكاتب الأخرى، فقد كان عمره إبان أحداث نجران تحت الصفر الثانية والعشرين تقريباً، وزمن أحداث نشيد الحياة الثامنة والثلاثين تقريباً، وإبان أحداث تلك الليلة الطويلة الثامنة والأربعين، وإبان أحداث نهر يستحم في البحيرة الخمسين عاماً تقريباً.

ولم يتطابق الزمنان الكتابي والروائي إلا في ثلاث روايات هي نشيد الحياة وتلك الليلة الطويلة ونهر يستحم في البحيرة، فيما كان الفارق

الزمني بين كتابة نجران تحت الصفر وزمن أحداثها حوالي عشر سنوات، وبين تفاح المجانين وزمن أحداثها حوالي ثمانية وعشرين عاماً، وبين بحيرة وراء الريح وزمن كتابتها حوالي اثنين وأربعين عاماً.

ويعني الكلام السابق أن الكاتب كان يعتمد في كتابته على الرؤية والمشاهدة الآنية اللحظية تقريباً تارة، وهو ما يبدو في نشيد الحياة ونهر يستحم في البحيرة، أو على الذاكرة طوراً، وهذا ما يبدو في نجران تحت الصفر وتفاح المجانين، أو على الإصغاء للآخرين تارة ثالثة، وهو ما يبدو في نصي بحيرة وراء الريح وتلك الطويلة، وثمة اختلاف أيضاً بين إصغائه للآخرين، ففي حين أصغى في أثناء كتابة بحيرة وراء الريح لأناس قصوا عن تجربتهم قصاً يعتمد على الذاكرة التي كادت تشيخ، إذ تقص الذاكرة عن فترة مرت عليها سنوات طويلة، أو أن القاص يكتب معتمداً على قص قديم، وفي هذه الحالة يعتمد على ذاكرته وما حفظت من القص السابق، نجده في تلك الليلة الطويلة يصغي إلى أفراد عاشوا تجربة طازجة لم يمر عليها أسبوع أو شهر على أكثر تقدير.

يكتب يحيى إذن عن تجربة عاشها تارة، أو عن تجربة عاشها الآخرون وأصغى إليها فدونها طوراً. ويضعه هذا في مكانة متوسطة بين الروائيين الفلسطينيين الذين اختلفوا فيما بينهم حين أنجزوا نصوصهم الروائية. ففيم يمثل غسان كنفاني تياراً بارزاً تبدو أهم خصائصه عدم الكتابة عن تجربة ذاتية، نجد أكثر الروائيين يستوحون موضوعات رواياتهم وشخوصها من تجاربهم الذاتية ومن أنفسهم. (انظر مقالتي في الأيام ١٩٩٧/٢/٢٧).

ولعل ذلك يعود إلى غير سبب منها ما يتعلق بتربيته، وهذا ما يبدو من خلال قول السارد في تفاح المجانين عن أبيه وتربيته:

«كان والداً عابساً، فإذا جمعت شفتي وأطلقت صفير في لحظة صفاء ينتهرني، ويقول إن الصفير يجمع الشياطين كما أنه كان ينتهرني إذا أطلت النظر في المرآة، ويقول إن على المرء ألا يعجب كثيراً بنفسه، لأنه إذا أعجب بنفسه أصبح متغطرساً» (ص١٦، ص١٧).

ومنها أيضاً اندغام يحيى، في سن مبكرة، في الثورة، وقد أدى هذا إلى تراجع الالتفات الى الذات أمام الالتفات إلى العام، فالالتفات إلى الذات أمام ضخامة ما يجري على المستوى العام، حيث المأساة عامة، يبدو ضرباً من التفاهة التي تشعر الإنسان الواعي بحقارته.

ومنها أيضا أن يحيى أراد أن يؤرخ تارة لحدث ما، هو سقوط الطائرة، وطوراً لحدث آخر غير فردي هو سقوط المدن والقرى الفلسطينية عام ١٩٤٨، ولم يكن شاهداً على ما حدث، وثالثة لأحداث تمس جزءاً من الوطن العربي الذي يشعر بالانتماء إليه، وبخاصة أنه يرى فيه بعداً ضرورياً لأهل فلسطين وسنداً لهم، وهذا ما انعكس بوضوح في بحيرة وراء الريح، وهو أيضاً ما أتى على بعضه، وأن بطريقة غير مباشرة، في نجران تحت الصفر التي صوّر فيها مأساة ما حدث في نجران في الستينيات.

نهر يستحم في البحيرة: رواية الخيبة.

يقص أنا السارد، وهو سارد مشارك، في قصة «نهر يستحم في البحيرة» الطويلة عن تجربة العودة التي يعيشها شخصياً. وهو مواطن فلسطيني عاش قبل عام ١٩٦٧ فترة من الزمن في مدينة رام الله، وينتمي أهله إلى قرية سمخ التي ولد شخصياً فيها، وهي قرية تقع قرب بحيرة طبرية، وكان أهل القرية قد غادروها إثر حرب ١٩٤٨ يوم كان السارد طفلاً صغيراً. وعلى الرغم من الهجرة فقد ظلت سمخ تعيش في

خياله حتى أصبح حلم رؤيتها هاجساً يلح عليه ويطغى. وعندما يسمح للفلسطينيين الذين وافقوا على الحكم الذاتي، إثر اتفاق أوسلو ١٩٩٣، بالعودة يعود أنا المتكلم مع العائدين، فيعبر الجسر ماراً بأريحا ذاهباً إلى غزة حيث نفق فيها شهراً أو يزيد. ويصغي، وهو في غزة، الى صوت المقدسية مجد التي حصلت على عنوانه من مكتب الرئاسة، وتحدد معه موعداً لتزوره هناك.

وكان أنا المتكلم ومجد، إثر حرب ١٩٦٧، يتهاتفان بين حين وآخر. وحين يلتقيان تعده بأن يزورا معاً قريته سمخ، ويتم هذا بعد أن يحصل على تصريح يمكنه من السفر. وفي القدس يلتقيان من جديد، ومنها ينطلق مع مجد ومع السيد أكرم المواطن الفلسطيني المغترب، حامل جواز السفر الأمريكي الذي جاء أيضاً ليزور قريته سمخ، إلى سمخ وطبرية. وينفق الثلاثة هناك يومين، ونصغي إلى الحوار الذي دار بينهم أولاً، وبينهم وبين الإسرائيليين ثانياً، وفي أثناء الحوار يحضر الماضي وتضطرب المشاعر. وتنتهي الرحلة بعودة الثلاثة إلى القدس.

يطغى على أنا المتكلم، في معظم أجزاء الرواية، الشعور بالخيبة والمرارة واليأس والهزيمة، ويبدو شخصاً غير قادر على استيعاب ما يجري، حتى لنجده يحن إلى المنافي حنينا لافتاً للنظر، حنينا يوازي حنينه لرؤية سمخ:

«المنفى جميل لأن الاحلام جميلة، والوطن صعب لأنه مثخن بالجراح وتتكسر فيه أجنحة الخيال. فلسطين الحلم ليست فلسطين الواقع:

للفلسطينيين في الخارج حلمهم الجميل الذي يسكنون فيه منذ ستة وأربعين عاماً. فليحرس الرب تلك الأحلام». (ص ١١٧)

المنفى جميل إذن لأن الأحلام جميلة، ولأن فلسطين الحلم ليست

فلسطين الواقع. فهل المنفى جميل حقاً؟ يحيلنا هذا السؤال إلى روايات يحيى يخلف الأخرى. يحيلنا إلى تفاح المجانين ونشيد الحياة تحديداً. ولنرى الفقرة التالية من تفاح المجانين:

«كان صيفا جافاً قاحلاً.

وكان صيفاً شحيحاً، قلّ فيه الماء، وانتشر القمل، وجفت البرك، فاعت الأفاعي... الضفادع. الجراد.. الديدان. جاع الناس، نفقت الحيوانات، عز القمح وصار طحين وكالة الغوث هو الغذاء الوحيد. وهام بعض الناس في البراري، وأكلوا من ثمرة (تفاح المجانين) فأصابهم مس، وقاموا بأفعال جنونية... ولذلك فقد بدأ الوالد من جديد يكتب العرائض من أجل الحصول على بطاقة تموين...» (ص ٣٤، ص ٣٥).

وهل يختلف اثنان في أن قسوة المنفى وبؤسه وتعدده كانت من الأسباب التي حدت بالقيادة الفلسطينية إلى توقيع اتفاق أوسلو وقبوله على الرغم من إقرارها بأنه لا يلبي طموحات الشعب الفلسطيني؟!!

ولقد كانت الخيبة تصل حد الفجيعة. كان أنا المتكلم يحلم بفلسطين أخرى غير تلك التي رآها. لقد عاد إليها وظل يتحرك فيها وهو يعاين من هذا الجندي الإسرائيلي أو ذاك، ورأى قريته ومعظم قرى فلسطين وقد هودت. وناضل، من قبل، من أجل وطن مستقل يجوبه دون حاجز فوجد الحواجز كثيرة. وتشكلت فلسطين لديه من خلال حكايات الآباء والأجداد، وكانت صورتها وهي تتشكل جميلة، فلما رآها اكتشف أنها غير تلك التي سمع عنها وشكلها:

«هل حقا أنا في سمخ؟ هل هذا ما كنت أنتظره وما توقعت أن ألقاه؟ لم أكن أشعر بالألفة مع المكان، فقد تغير كل شيء، اقتلعوا البيوت بالجرافات، وبنوا مكانها عمارات لا علاقة لها بنسيج وطقس المكان. حاولت أن أعيد

ترتيب الأماكن والأشياء في خيالي، عند هذا الشاطئ كانت تنمو حياة من نوع آخر، فالبحيرة بالنسبة لأهالي بلدنا مثل الشمس أم الحياة...» (ص ٩٩).

ويرى سمخ وقد «صارت مدينة يهودية فوق ترابها، على أنقاض بيوتها». (ص ٨٠) سمخ مدينة تمّ ترويضها وتهويدها» (ص ٨٠)

وتذكرنا قصة يحيى هذه بقصة غسان كنفاني «عائد إلى حيفا» (١٩٦٩)، ويتشابه أنا المتكلم وسعيد. س. كلاهما يصدمه الواقع، وكلاهما يبدو غير قادر على تصديق ما يجري. لقد كانا يحلمان بعودة غير هذه من ناحية، وبفلسطين غير تلك التي يريان. كما تذكرنا أيضاً بقصة غريب عسقلاني «زائر الفجر». يقول أنا المتكلم في نص يحيى:

«منذ أن وطئت قدماي أرض الوطن وأنا أعيش حالة نصفها فرح ونصفها الآخر حزن وقلق». (ص ٨٦) وتذكرنا هذه العبارة بعبارة سعيد. س في نص غسان:

«لا، لا أريد الذهاب إلى حيفا. إن ذلك ذل، وهو إن كان ذلاً واحداً لأهل حيفا فبالنسبة لي ولك هو ذلان، لماذا نعذب أنفسنا» (ص ٣٥٩ من الأعمال الكاملة).

وتذكرنا أيضاً بشخصية بشير في قصة «زائر الفجر». يزور بشير بقايا بلده ويعود «مسربلاً بالخيبة.. لم ير الكرم ولا اكتحلت عيناه بخص البوص». وهكذا يأخذ الوطن أبعاداً أخرى في صدره.

يفتش أنا السارد إذن عن سمخ الحقيقية فلا يجدها، ويفتش بشير عن بلده فلا يرى إلا البقايا، ويشعران سعيد. س، بالخيبة ويعودان من حيث أتيا رغبة أو قسراً. وتبدو المقارنة بين «نهر يستحم في البحيرة» و «عائد إلى حيفا» مقارنة مجزية تستحق وحدها دراسة خاصة.

ولنقرأ العبارات التالية التي ترد على لسان أنا المتكلم:

«في البداية انتابتني مشاعر ليس لها مثيل.. إنه وطني.. إنني أعود إلى بقعة ما في وطني..» (ص ١٦)

«أنا العائد أقف ضائعاً في شارع من شوارع وطني، أشعر بالغربة والوحدة، أشعر بالرغبة في البكاء» (ص٢٦).

«ما أصعب أن يكتشف المرء أنه لم تعد له جدوى، وأن أيامه لم تعد ذات قيمة، وأن أجمل سنوات العمر ذهبت هباء» (ص ٣٧).

«هنا، على الرغم من الازدحام أجد نفسي وحيداً لا أملك سوى الماضي. أبحث عن حلم تشبثت به وتمنيت أن أمسك به بيدي كلتيهما» (ص ٦٧).

«أبحث في الماضي عن لحظة سكينة» (ص٦٧).

وتنتهي «نهر يستحم في البحيرة» نهاية غير متفائلة، نهاية فيها قدر من التشاؤم، وهي نهاية لم تظهر نهايات شبيهة لها في نصوص الكاتب الإخرى إلا نادراً، وتحديداً في رواية «بحيرة وراء الريح». ويتساءل المرء، ومعه الحق في ذلك، عن السبب، فهل يعود إلى شيخوخة يحيى المبكرة أم يعود إلى انكسار الحلم الفلسطيني بعد الخروج من بيروت وتضاؤله؟

كتب يخلف نجران تحت الصفر وهو شاب، يوم كانت الثورة قوية، عن مرحلة كان فيها المد القومي يتصاعد تصاعداً كبيراً، وهكذا جاءت نهايتها نهاية تبعث على روح التفاؤل وعدم الشعور بالهزيمة الفردية شعوراً كبيراً. وعليه يهرب (أبو شنان) من مكان عمله مع (بوطالب) تابع الإنجليز وخادمهم، وينضم إلى صديقه (مشعان)، ليقيما معاً في حي الفقراء، وليواصلا من هناك النضال معاً:

« - إلى أين؟
- إلى حارة السبيل.
- هل تسكن هناك يا مشعان؟
- يسكن هناك العمال والأجراء والفقراء ومن ليس لديهم مأوى.
- ماذا تعمل؟
- أعيد ترتيب الأمور.
- أما أنا فقد...
- صه. أعرف كل شيء. في غياب النقابة يمكن أن يحدث كل ذلك.. المهم أن نبدأ صفحة جديدة..» (ص ١١٢).

وكتب يحيى تفاح المجانين يوم كانت الثورة في أوجها، حتى أنه صدرها بنص ذي دلالة واضحة يعبر عن عزيمة الفلسطينيين وقوة شكيمتهم وعدم يأسهم، بل ويعكس إصرارهم على مواصلة الطريق:

«ما أكبر صبرهم جيل الأباء، وما أجمل حزنهم. تجرعوا المرارة وعاشوا زمن الكبوة والنهوض وكانوا شهود زمن الانكسارات... زمن الوجع والخيانة، وظل تاريخ الملوك والأمراء والسلاطين يكرر لهم نفسه مرة كمأساة وأخرى كمهزلة. عاشوا ولم يسأموا العيش، وظلوا يحلمون بالتحرير والوحدة وتغلبوا على اليأس بقوة الحياة».

ولقد جسدت تفاح المجانين هذه العبارات وفصلتها، فصورت واقع اللجوء والشتات ومرارته من فقر وقمع واضطهاد وملاحقة للفدائيين. عاش اللاجئون في المخيمات بعد أن كانوا يعيشون في مدنهم وقراهم، ولوحقوا من الأنظمة العربية التي أوحت لهم عام ١٩٤٨ بأنها ستعيدهم إلى ديارهم خلال أسبوع طال. وعلى الرغم من صورة الواقع غير المشرقة فقد انتهى النص بالفقرة التالية:

«ظل المشط كما هو... يبالغ ويدّعي.. ويطيش على شبر ماء... إلاّ أنه توقف عن سرد القصص الخرافية، وصار يحكي لنا قصصاً من عنده عن بطولات الخال (أي الفدائي) وجسارته، فظل الخال الذي انقطعت أخباره كلياً عنا، ظل يكبر في أعماقنا ويتعملق..

أما الوالد الذي دب فيه هرم مفاجئ، وشيخوخة عاتية، فقد ترك ذلك الحادث أثلاماً في روحه، ولكنه على كل حال ظلّ بكل عصامية وكبرياء يتغلب على اليأس بقوة الحياة». (ص٧٦)

كان الفدائي الفلسطيني في نهاية الخمسينيات قد بدأ يتشكل سراً، وبلغت حركة المقاومة ذروتها في أول الثمانينات. لقد كبرت وتعملقت، ولهذا وذاك كف المشط عن سرد القصص الخرافية فقد وجد في الواقع قصصاً واقعية.

يتوقف الزمن الروائي في نشيد الحياة قبل خروج المقاومة من بيروت، ويأتي على الفترة التي كبد فيها المقاتلون الفلسطينيون القوات الإسرائيلية في الدامور خسائر فادحة كان يحيى شاهداً على بعضها يوم كان قريباً من قواعد المقاومة وكتب نصه هذا وهو مقيم في الشام القريبة من بيروت التي ما زالت فيها، في حينه أي عام ١٩٨٥، جيوب مقاومة وكان منحازاً إلى حركة الانشقاق، ولذلك جاءت الرواية ذات نغمة فيها قدر كبير جداً من النقد الذاتي الذي تركز أساساً على نقد بعض المتنفذين في الثورة، وعليه فإنها تدرج تحت الكتابات الفلسطينية التي برزت فيها سمة النقد الذاتي، وهذا ما خلت منه تفاح المجانين وبحيرة وراء الريح، ففي هاتين هناك نقد لقيادات الجيوش العربية وللأنظمة العربية أيضاً. وعلى العكس من هذا نجد تثميناً واضحاً للحاج أمين الحسيني في بحيرة وراء الريح. وتنتهي رواية نشيد الحياة على النحو التالي:

«صعد الطفل إلى سطح المنزل. كانت سنه قد سقط فأخذ يرقب بزوغ الشمس.. كانت أمه قد قالت له عمّا يتعين عليه أن يفعل عندما يسقط سنه.. لم يطل انتظاره، بزغت الخيوط الأولى من وراء الجبال البعيدة.. أمسك بالسن ورفع يده عالياً وألقى به في وجه الشمس وقال بما يشبه الهمس:

يا شمس يا شموسة

خذني سن الأطفال

وأعطيني سن الرجال». (ص ٢٠٣)

وكان للأطفال في حرب ١٩٨٢ دورهم البارز. كانوا رجالاً تحدثت الصحف والمجلات ووسائل الاعلام الاخرى عن بطولاتهم التي شابهت بطولات الرجال الأبطال، فلقد واجهوا الدبابات الإسرائيلية بأسلحتهم.

تختلف نهايتا بحيرة وراء الريح ونهر يستحم في البحيرة، اختلافاً بيناً واضحاً. حقاً إن نهاية معارك ١٩٤٨ كانت مأساوية، وعليه فقد كانت نهاية الرواية واقعية ومقنعة، لأنها لو كانت غير ذلك لكانت مبتذلة، إلا أن يحيى أنهى تفاح المجانين نهاية فيها قدر من التفاؤل، ولم تكن الظروف لتسمح بهذا، ولقد كانت النهاية على تلك الشاكلة لتأثير الزمن الكتابي على الزمن الروائي، وكان الزمن الكتابي لبحيرة وراء الريح زمناً صعباً لحركة المقاومة الفلسطينية المقيمة في المنافي بعيداً عن حدود فلسطين، ومن هنا كانت نهاية الرواية نهاية سوداوية على الرغم من واقعيتها وتحققها على أرض الواقع أيضاً. ينهي عبد الرحمن العراقي مذكراته على النحو التالي:

«أدركت عند ذلك أنه قد ضاع كل شيء، وأن كل الدروب أصبحت تفضي إلى الغربة والشتات، فيا لكآبة المنظر ووحشة الطريق» (ص٢٧٧)

وتبدو المفارقة اللافتة للنظر في «نهر يستحم في البحيرة». لقد كتبها يحيى بعد عودته إلى أرض الوطن. وكان من المفترض أن تكون النهاية مفرحة، فالوطن ولا شك أفضل ألف مرة من المنفى، أو هكذا ينبغي أن يكون، وبخاصة أن الكاتب صور في تفاح المجانين بؤس الشتات وقسوة المنفى. غير أن نهر يستحم في البحيرة هي رواية الخيبة، خيبة الكاتب، بامتياز. يعود أنا المتكلم والسيد أكرم ومجد من رحلتهم مفعمين بالمرارة، وتبدو الخيبة أوضح ما تكون على السيد أكرم الذي كان يدعو إلى التعايش، وعلى أنا المتكلم. يسأل الجندي السيد أكرم: هل تحملون سلاحاً؟ فيصيح أكرم بغيظ: أجل... معنا قنبلة. وهنا يرفع الجندي السلاح ويسأل أكرم: أين هي؟ فيصرخ الأخير: القنبلة موجودة داخل صدري.. في أعماقي.. ويضيف: حذار من الاقتراب فقد تنفجر بين لحظة وأخرى. (ص ١٤٤).

وهكذا يكتب يحيى يخلف، وهو في الوطن، نص الخيبة الذي جاء مغايراً لأكثر ما كتبه في الشتات. وهو - أي يحيى- يعبر عن رؤيته دون تعمية أو استتار وراء شخصية أخرى، فأنا المتكلم هو أنا الكاتب، وهذا ما يصل إليه المرء حين يحيل النص إلى ما هو خارجه، ويدرس أنا السارد وأنا الكاتب معاً.

يحيى يخلف واللعبة القديمة الجديدة
«نهر يستحم في البحيرة» والروايات الاخرى

تحيل قصة «نهر يستحم في البحيرة» الطويلة الدارس غير مرة إلى نصوص الكاتب النثرية الطويلة، وبخاصة حين يتساءل الدارس عن الجديد الذي أضافه الكاتب إلى أعماله السابقة شكلاً ومضموناً.

يكتب يحيى يخلف لأول مرة تقريباً، وبوضوح تام، عن تجربة عاشها،

وإن كان هذا لا يعني بالضرورة أن ذات الكاتب لم تكن حاضرة في نصوصه السابقة، وبخاصة «تفاح المجانين». غير أن حضور ذات الكاتب في «نهر يستحم في البحيرة» تجعل منها نص ترجمة ذاتية وإن جزئية، فهي تؤرخ لفترة قصيرة لا تزيد على الأربعين يوماً - الزمن الروائي - وإن أضاءت لنا بعض تجارب السارد في المنفى وأطلعتنا على فترات من حياته هناك، وهكذا يتمدد الزمن الروائي من خلال الاسترجاع إلى فترة تفوق فترة الزمن الروائي التي تطابقت وزمن السرد، ويقصد بهذا الأخير اللحظة التي بدأ أنا القاص فيها يقص عن تجربته حتى اللحظة التي انتهى منها. وثمة غير دليل يبين أن أنا المتكلم هو المؤلف نفسه، وهذا ما يستطيع الدارس أن يتلمسه بسهولة حين يحيل النص إلى ما هو خارجه. يعود أنا المتكلم ويحيى إلى الوطن بعد غياب سبعة وعشرين عاماً، وهما من القرية نفسها «سمخ» حيث ولدا فيها قبل النكبة بقليل، وهما أيضاً عاشا في المنافي العديدة، واستقرا قبل العودة إلى فلسطين في تونس، وفوق كل هذا فإن كليهما كاتب قصصي وروائي، وهذا ما يبدو واضحاً وضوحاً تاماً في النص. يرد على لسان أنا المتكلم ما يلي:

«لا أدري لماذا قفزت الى الذاكرة صورة الجندي الياباني (أونودو)؟ ما الذي جعله يخرج من القمقم، فلقد حبسته بين دفتي دفتري الذي أكتب به ومنعت نفسي طوال شهرين كاملين من فتحه لئلا يخرج من بين السطور ويهبط على الأرض. تركته بين دفتي دفتري الكبير الذي أكتب على أوراقه خواطري وأكتب على أوراقه أحياناً الخطوط العريضة للأحداث والشخصيات التي أنوي بعثها في رواية أو قصة قصيرة، وهذه المرة جمعت مادة لا بأس بها عن (أونودو) لتكون موضوعاً لنص مسرحي ولد في مخيلتي في جو الجنون الذي أثاره اتفاق أوسلو» (ص ٨).

لقد درس أنا المتكلم، مثله مثل يحيى، في مدينة رام الله بضع سنوات، وله فيها ذكريات شباب مبكر (ص١٧)، وفوق هذا كله يلم بشخوص رواية يحيى يخلف «بحيرة وراء الريح» إلماماً تاماً كما لو أنه كاتبها، وهذا ما لا نتردد في الأخذ به حين نوحد بين الذاتين؛ ذات المؤلف وذات أنا المتكلم.

وأول ما تحيلنا إليه «نهر يستحم في البحيرة» فيما يمس علاقتها بالنصوص الأخرى، وهذا له صلة أيضاً في الكتابة عن إشكالية المؤلف وأنا السارد والشخصية، أنها تكاد تقترب من أدب المذكرات، فأنا السارد يدون قبل الرحلة وفي أثنائها ما يفكر فيه وما يمر به:

«كان لدي رغبة شديدة في تسجيل خواطري في الدفتر، وكان لديها رغبة شديدة في تناول طعام العشاء، فدخلت إلى المطبخ تبحث عن شيء تعده للمائدة، فيما أحضرت دفتري وقلمي وبدأت أكتب» (ص ٩٤)

ويلجأ يحيى يخلف في «بحيرة وراء الريح» إلى اختيار شخصية روائية هي شخصية عبد الرحمن العراقي ليتركها تدون مذكراتها، فالفصول الثالث والسادس والعاشر والثالث عشر تدرج تحت عنوان «من أوراق عبد الرحمن العراقي»، وهي أوراق كان عبد الرحمن يكتبها في أثناء إقامته في معسكر التدريب في فلسطين وبعد مغادرة فلسطين عام ١٩٤٨، وأشار فيها إلى أنه كان يكتب مذكراته. ولا يدري المرء كيف حصل يحيى عليها إن كانت حقيقية، ولعلها من كتابة المؤلف الذي لجأ إلى حيلة فنية من أجل إظهار فكرة تلح عليه باستمرار، وتبرز في كثير من نصوصه، لأنها تنبع من رؤيته للصراع العربي الإسرائيلي الذي لا يمكن حله فلسطينياً وحسب، فالعمق العربي - كما يرى الكاتب- مهم وضروري، والشعوب العربية، خلافاً لأنظمتها، طيبة وتتعاطف مع أهل فلسطين وتقف إلى

جانبهم، ومن هنا يقاتل السوري أسد الشهباء والعراقي عبد الرحمن دفاعاً عن فلسطين، تماماً كما يتعاطف الشعب الفلسطيني مع الشعوب العربية ويشعر بآلامها وأحزانها، وهو ما بدا، على أية حال، واضحاً في نص «نجران تحت الصفر» الذي يعبر روحه عن تعاطف يحيى مع فقراء نجران ومضطهديها.

ولقد بدت «نهر يستحم في البحيرة» و «بحيرة وراء الريح» نتاجاً لمبنى عقلي واحد، تماماً كما أن «نجران تحت الصفر» و «تفاح المجانين» نتاج لمبنى العقل نفسه. ويحيلنا هذا الزعم إلى البحث عن بعض أوجه التشابه بين هذه النصوص الثلاثة، وسأكتفي بالوقوف عند ظاهرة واحدة هي المعادل الفني للبطل الفرد.

يكتب الكاتب في «نجران تحت الصفر» عن إنسان مناضل فُصِل من عمله لأنه شارك العمال في الإضراب (ص ٢٥)، وبناء على ذلك فإنه يعود إلى نجران ويقيم فيها دون أن يعثر على عمل. ويبعث (بوطالب) إليه ويطلب منه أن يلتحق بقوات (المستر) ليعمل معه مترجماً، فيخنع لأن البديل السجن أو القتل، ويغرقه (المستر) بالملذات: المرأة والخمرة. ويبدأ ضمير (بوشنان) يؤنبه، وبخاصة حين يتذكر صديقه اليامي الذي قتل قبل شهر، وأمه سمية. ويعبر (بوشنان) عن وضعه الجديد باستذكار فيلم سينمائي شاهده يصطاد فيه الصياد الإفريقي وحيد القرن. «فوحيد القرن لا يستسلم بسهولة. إنه يندفع بكل الاتجاهات للتخلص من الشباك. «ويصاب بنوبات حادة بين حين وآخر لأن «وحيد القرن غير المدجن النائم في أعماقه يستيقظ بين الحين والآخر» ويشتاق إلى البحيرات وطبول القرى والخلاء» (ص ٨٥، ص ٨٦). ويشتاق بوشنان إلى هذا كله، ولهذا سرعان ما يهرب من المعسكر، فبوشنان غير المدجن

فيه يستيقظ بين الحين والآخر.

ويلجأ يخلف في «تفاح المجانين» إلى اللعبة نفسها. يقص السارد عن صديقه بدر العنكبوت الطفل الشقي الذي أخذ يبحث عن القوة لأنه يكره الضعف على الرغم من أنه ضعيف. ويفكر في أن يصبح قوياً، ولهذا نجده يتعاطف مع الحمار طريف الذي جاء إلى الحارة ضعيفاً فاستضعفه الأولاد وضربوه بالعصي دون أن يحرك ساكناً. وحين يدرك بدر العنكبوت سر تفاح المجانين يذهب ومعه طريف ليطعمه من هذه النبتة، ويهيج الحمار هياجاً كبيراً حتى ليخشاه الآخرون، ويبتعد عنه الرجال ذوو الشوارب المعقوفة وغيرهم، ولما تخور قواه وينام على الأرض يقتله أحد النور بسكين. وليس هناك من شك في أن الشعب الفلسطيني كان بعد النكبة وقبل الثورة مستضعفاً، فلما اشتد عوده وكبرت الثورة أخذ الآخرون يحسبون له ألف حساب. ليست الثورة حماراً، ولكن الحمار في «تفاح المجانين» موازٍ فني لبدر العنكبوت بخاصة والشعب الفلسطيني بعامة.

تتكرر هذه الحيلة الفنية التي بدت في النصين السابقين في نص يحيى الأخير، وليس الموازي الفني لأنا المتكلم في «نهر يستحم في البحيرة»، هذه المرة، حيواناً. إنه الجندي الياباني (أونودو) الذي شارك في الحرب العالمية الثانية، ورفض- لما انتهت الحرب بهزيمة بلاده - وقف إطلاق النار. لقد قال (أونودو): لا، فهل قال (لا) لأنه يرابط في جزيرة نائية أم لأن شيئاً في أعماقه كان يرفض الهزيمة. (ص١٠) أما أنا المتكلم فيعود إلى فلسطين التي ما زال الجنود الإسرائيليون على حدودها يفتشون القادمين ممن وقّعوا اتفاق (أوسلو) ومن بينهم هو شخصياً. وعندما يزور قريته سمخ يرى أنها أصبحت عالماً آخر، وهنا يحن إلى الماضي وإلى المنفى معاً، ويصبح مثل (أونودو) الذي يذهب البعض إلى أنه بحاجة

إلى اعادة تأهيل، حتى يشفى مما يعتقد به ويقبل الواقع الجديد. فهل سيدجن أنا المتكلم؟ في أثناء عودة هذا الأخير مع السيد أكرم ومجد، بعد زيارة سمخ، يرى فيما يرى النائم (أونودو) بثيابه العسكرية البالية وبندقيته العتيقة الصدئة (ص ١٤١). يراه وهو - أي (أونودو) - يحن إلى الطبيعة فيتمرد على الكاتب ويخرج من دفتر ملاحظاته ليستحم تحت الشلالات وليشاهد التماسيح وليراقب الفجر، وهو بذلك مثله مثل وحيد القرن في «نجران تحت الصفر»، وهكذا:

«يقفز (أوندو) من الدفتر.. يركض نحو دغل من الأشجار وهو يحمل بارودته العتيقة، أركض وراءه وأنادي: انتظرني... انتظرني... يواصل الجري، وأنا أركض خلفه، يصعد تلة، وأصعد وراءه، يدوس الأشواك والأسلاك الشائكة، وأدوس خلفه، يصعد يصعد.. ثم يجد مغارة، يدخل إلى المغارة، أركض خلفه، وأحاول أن أدخل وراءه، ولكن رأسي يصطدم بباب المغارة، فأسقط على الأرض» (ص١٤٢).

ويختلط، في النص، الحلم بالواقع لنرى أنا المتكلم وقد جرح في جبينه، ولنرى ثيابه ممزقة والأشواك تتعلق بكتفيه وعلى رؤوس أصابعه، فيما الدم يسيل من جبينه. وتعصب مجد رأسه بمنديل أخرجته من حقيبتها بينما السيد أكرم يسحب الأشواك من لحمه. ويستأنف الأخير السواقة، وتمضي الحياة على جانبي الطريق، ويحمل قلب السيد أكرم قنبلة بين جناحيه وفي أعماقه، وتنتهي الرواية وأكرم يخاطب الجندي الإسرائيلي:

«حذار من الاقتراب فقد تنفجر بين لحظة وأخرى».

فهل ستكون نهاية أنا المتكلم مثل نهاية بوشنان أم مثل نهاية طريف في «تفاح المجانين»؟

جديد يخلف في نصه الجديد:

قلما كتب يحيى نصوصاً تتصدرها الفكرة المجردة. إنه يكتب أساساً عن تجارب عاشها غيره وكان هو شاهداً عليها «نجران تحت الصفر» أو عن تجارب عاشها في طفولته ودونها حين تمكن من حرفة الكتابة «تفاح المجانين» أو عن تجارب عاشها «نهر يستحم في البحيرة» أو عن تجارب عاشها غيره وقصها هؤلاء على الكاتب» بحيرة وراء الريح». غير أن هذا لا يعني أنه لا يترك ظلاله على ما يكتب، وأنه لا يكون حاضراً في نصه القصصي. ثمة روح واحدة تنعكس في رواياته وقصصه الطويلة كلها تتمثل، بالإضافة إلى ما أوضحته بخصوص المعادل الفني، في تعاطفه مع الفقراء والمسحوقين وانحيازه إلى عالمهم، وفي نقده للقيادات العربية وبعض الانتهازيين في الثورات الفلسطينية المتعاقبة، وفي التركيز على البعد القومي للمسألة الفلسطينية. فما الذي تضيفه «نهر يستحم في البحيرة» إلى النصوص السابقة؟.

تكاد نصوصه السابقة تخلو من الإتيان على الشخصية اليهودية وتصويرها، فنحن لا نكاد نعثر على بروز شخصية يهودية، ولو كان بروزها ثانوياً. ثمة ذكر لليهود، وثمة إيراد لأسماء بعضهم، وهذا ما يظهر في «نشيد الحياة» و «بحيرة وراء الريح»، ولكن القارئ لا يعرف عن هذه الشخصيات الكثير. وهم يهود في الغالب، وضباط في جيش العدو أحياناً.

ويبدو أن يحيى يكتب هذا بوعي، أو أنه، بدون وعي، يعبر عما يعتمل في داخله حقيقة. ولعله يرى أن الصراع في أساسه صراع عربي يهودي لا صراع عربي إسرائيلي، فإسرائيل لم تكن حتى عام ١٩٤٨ قائمة. ولعله يريد أيضاً، حين يذكر كلمة يهودي ويهود لا كلمة إسرائيلي وإسرائيليين،

أن يكون أميناً في نقل ما يقوله الناس. يتكرر في «بحيرة وراء الريح» ورود كلمة «اليهود» و «أولاد الميتة» ولا ترد لفظة إسرائيل، وما من شك في أن الكاتب كان هنا موفقاً من ناحيتين أولاهما أن الفلسطينيين كانوا حتى عام ١٩٤٨ يستخدمون هذه المفردة، وثانيتهما أنه لم يسمح للزمن الكتابي بأن يترك أثره على الزمن الروائي. ويكتفي في «نشيد الحياة» بالإشارة إلى العدو وضباط العدو ودبابات العدو.

ولعلّ السؤال الذي يثير نفسه: هل ثمة تغير طرأ على رؤية يخلف السياسية، وهو يكتب «نهر يستحم في البحيرة» التي أنجزها بعد عودته؟ هل ترك الموقع أثره على الموقف أم أن الكلمات التي يرددها الناس هنا تركت اثرها عليه؟

ثمة شخصيات عربية عديدة في نص «نهر يستحم في البحيرة»، وثمة شخصيات يهودية أيضاً. وترد لفظة الإسرائيلي وإسرائيل على لسان هؤلاء معظمهم، على الرغم من أن روح النص تكاد لا تختلف عن روح نصوصه السابقة في هذا الجانب. ترد مفردة إسرائيل على لسان شخصيات إسرائيلية (ص ٩٣) و (ص ١١٨)، وترد على لسان الفلسطيني المغترب المقيم في أمريكا (ص ١١٩) و (ص ١٢٠)، ولكنها ترد أيضا على لسان أنا المتكلم العائد من المنافي العربية، وهنا يبدو الاختلاف عن النصوص السابقة (ص ١٤٣).

وتظهر في النص، لأول مرة، شخصيات يهودية عديدة ظهوراً لافتاً للنظر. هناك الجنود والسيدة (بيرتا) واليهودي المغربي الأصل والنادل (شلومو) والخادمة (يائيل) وبعض الصحفيين. فكيف بدا هؤلاء؟

أحبت (بيرتا) قبل عام ١٩٤٨ السيد فارس الفارس، وكانت مثله من سكان طبرية، وكانت أيضاً أجمل نساء عصرها. فضلت (بيرتا) فارس

على أثرياء العرب واليهود وعلى أفندية يافا وحيفا، وفاز فارس بقلبها، ولما كانت النكبة وهاجر إلى لبنان لحقته إلى هناك، غير أن الحكومة التي اكتشفت أمرها طردتها فعادت إلى إسرائيل. والسؤال هو: هل يريد يحيى أن يقول أن سكان البلاد من اليهود غير الغربيين كانوا في نظر أهل فلسطين المسلمين والمسيحيين مثلهم؟ وهل ما زال يكرر فكرة القوميين التي بدت في نصوص النشاشيبي وغسان كنفاني، وبخاصة في قصة الأخير «الدكتور قاسم يتحدث لايفا عن منصور الذي وصل إلى صفد» (انظر كتابي، اليهود في الأدب الفلسطيني، ص ٦٧)؟ ولعل ما يدعم هذا أننا نطالع في النص كتابة عن اليهودي المغربي الأصل، هذا الذي يقدم في المطعم طعاماً مغربياً لا الأطعمة الغربية. (ص ٦٤)

وتصبح (بيرتا) - رمز التعايش - بعد ستة وأربعين عاماً عجوزاً لا تعرف الآخرين إلا من خلال اللمس، لقد أصبح عمرها يزيد عن السادسة والثمانين، ولم تعد تسمع أو تتكلم. لقد أصبحت، مثل فلسطين كلها، عالماً آخر مختلف تماماً عما كانته يوم كانت في الأربعين من العمر. وليس هناك من شك في أن يحيى يسخر من دعاة التعايش ممثلين في السيد أكرم.

ثمة شخصيتان إسرائيليتان تلفتان النظر في سلوكهما، الأولى (شلومو) الذي لا يتردد، مقابل مبلغ من المال، في مخالفة قانون الدولة والسماح لأنا المتكلم في البقاء في طبرية ليلاً، على الرغم من أن التصريح الذي يملكه لا يخوله في النوم هناك - ولا أدري كيف لم يدقق يحيى في معلوماته حين أدرج مجداً معه، وبخاصة أنها مواطنة مقدسية يحق لها المبيت في مناطق ٤٨ والتنقل فيها - والثانية (يائيل) التي ترافق السيد أكرم وتساعده في بحثه عن السيدة (بيرتا)، و (يائيل) لا تفعل ذلك دون مقابل. إنها تطلب مقابل خدماتها مبلغاً من المال. والسؤال هو: هل يعكس هذا التصور

لشلومو ويائيل رؤية دفينة ليحيى فيما يتعلق باليهود؟ يحب (شلومو) المال، وتأخذه (يائيل)، ولكن (بيرتا) تحب فارس الفارس وتفضله على الأثرياء، فهل يعود السبب إلى قوته أم أن (بيرتا) الاستثناء الذي يؤكد القاعدة؟ وهل كان يحيى متأثراً بما قرأه عن اليهود في مسرحية شكسبير وفي رواية خليل بيدس أم أنه كتب عن تجربة حقيقية؟

ويبقى نص الكاتب «نهر يستحم في البحيرة» قابلاً لإثارة العديد من الأسئلة، وقابلاً لدراسات أخرى أشرت إليها في أثناء الكتابة.

سحر خليفة
وخسارة الفلسطيني الدائمة

في رواية سحر «الميراث» (١٩٩٧) تورد الساردة ما قصته عليها فتنة ابنة القدس عن البيك ابن القدس الذي جاب العالم بحثاً عن المجد والتجارب ليجد، في نهاية الأمر، أن القدس هي الأروع. ولا تترك الساردة المحكي له يتساءل عن سبب ذلك، فهي توضح سر تعلقه بالمدينة، فتقول:

«فالقدس حبيبته الأولى وهي الأخيرة وبدونها لا معنى للمجد أو التاريخ. فهنا التاريخ قام ونام، هنا التاريخ والدنيا، كل الدنيا، سر الدنيا، لهذا نقتتل وأبناء العم حتى نرقى ونرث الأسرار، فهذا هو السر في حركتنا أو حركتهم، قوميتان تقتتلان على التاريخ والكرامة وصنوف المجد والأصالة. نحن أم هم؟ من يرث المجد، من يرث القيامة والأقصى؟ من يرث المبكى وكنيسة المهد؟ من يرث ساحة سالومي حيث رقصت وجيء برأس يوحنا على طبق صنع من الفضة؟» (ص ٨١).

ورواية سحر هذه تأتي في أكثر صفحاتها على وصف حياة فلسطينيي الضفة بعد (أوسلو)، ويمتد زمنها الروائي إلى فترة ما بعد دخول القوات الفلسطينية إلى المدن العربية في الضفة والقطاع، وإذا ما عاد المرء بذاكرته الى روايات الكاتبة التي تصف حياة الناس تحت الاحتلال،

فسيجد أن ترتيبها بناء على الزمن الروائي يتطابق وتاريخ نشرها بالتوالي. أرخت الصبار» (١٩٧٦) لحياة أهل الضفة بعد حرب ١٩٦٧، وواصلت «عباد الشمس» (١٩٨٠) هذا، وتناولت «باب الساحة» (١٩٩٠) فترة الانتفاضة، وتواصل «الميراث» التأريخ حتى ما بعد (أوسلو).

وترى سحر في (أوسلو) جنيناً بندوقاً أمه عربية ووالده إسرائيلي، وتقول إن روايتها الأخيرة تتابع تناول خيبة الأمل والاعتراف بالهزيمة، وأن شخصياتها تفضح الواقع الفلسطيني المصاب بالعقم وتعريه، ومن هنا كان اللجوء إلى الاستعانة ب (هداسا) الإسرائيلي من أجل إخصاب المرأة لتلد المولود الهجين ابن (أوسلو). (انظر: دفاتر ثقافية، رام الله، تموز، ١٩٩٧، ع ١١، ص ٨).

وكما أشرت في دراستي للميراث، فإن سحر التي تنقد القيادة الفلسطينية و (أوسلو) تكتفي بهذا دون أن تقترح البديل. (انظر الأيام، رام الله، ١٩٩٧/٦/١٩). وتبدو المفارقة في حضور صوت سحر النقدي هذا، في أكثر رواياتها، فلم تخل منه «باب الساحة»، وفي هذه نرى الانتفاضة في مأزق تبين، حتى لتصبح عبئاً على الفلسطينيين أكثر مما هي في صالحهم، ولا يقرأ المرء اقتراحاً لحل ممكن. ويتساءل المرء، وهو يقرأ سحر خليفة، إن كان نقدها نتاج مبنى عقلي لا يعرف سوى النقد أم أنه عائد إلى حيرة الفلسطينيين وارتباكهم وعجزهم عن إنجاز حل يرضون عنه؟

وليس أسلوب سحر في النقد بالجديد في الأدب الفلسطيني، فثمة روائيون آخرون نقدوا الواقع والثورة معاً، ويلحظ هذا في نصوص غسان كنفاني ورشاد أبو شاور ويحيى يخلف وأفنان القاسم. ولكن بعض هؤلاء فيما أنجزوه كانوا يقدمون نصوصاً تختلف فيما بينها، نصوصاً لا تخلو

تارة من نقد، وطوراً من إعجاب ومديح وتمجيد. كتب كنفاني «رجال في الشمس» (١٩٦٣) وأورد على لسان سائق الخزان أبي الخيرزان سؤالاً مهماً، يوم مات الفلسطينيون دون أن يحتجوا: «لماذا لم يدقوا جدران الخزان؟» ولما قويت الثورة واشتد عودها ودق الفلسطينيون الثورة كتب «أم سعد» (١٩٦٩)، وفيها تبرز شخصية سعد الفدائي، وتنتهي الرواية نهاية لا تخلو من حس تفاؤلي.

- برعمت الدالية يا ابن العم برعمت!

وخطوت نحو الباب حيث كانت أم سعد مكبة فوق التراب، حيث غرست - منذ زمن بدا لي في تلك اللحظة سحيق البعد - تلك العودة البنية اليابسة التي حملتها إلي ذات صباح، تنظر إلى رأس أخضر كان يشق التراب بعنفوان له صوت» (كنفاني، أ. ك، ١٩٨٦، ط٣، ص ٣٣٦).

وإذا ما قارنا هذه النهاية بنهايات روايات سحر، ومنها «الميراث» فسنجد الفرق واضحاً: تبدو نهايات سحر دموية مليئة بالمرارة ولا تبعث علىالتفاؤل أبداً. وقد تعزو الكاتبة السبب في ذلك إلى اختلاف الزمان والمكان.

سوف أعالج نهايات سحر الروائية لأبرز أن نصوص مرحلة السلام لم تختلف عن نصوص مرحلة الحرب وعدم الاعتراف بالآخر. وأود قبل ذلك أن أشير إلى نقطة مهمة فيما يخص كتابات الكاتبة، وهي عدم خلوها من (موتيفات) متشابهة، ولعل هذا كان وراء اختياري عنوان «سحر خليفة والدوران في الدائرة نفسها» عنواناً لدراستي رواية «الميراث». وأرى أن هذه الإشارة مهمة في فهم نصوص سحر خليفة ومرمى الكاتبة. حقاً إن (أوسلو) لم تنجز ما يمكن أن يفتخر به، وعليه فإن لشعور الفلسطينيين بالخيبة ما يبرره، إلا أن ما هو غير مبرر- أو هكذا يرى الفلسطينيون- هو

نهاية «باب الساحة»، وبخاصة في الفترة التي أنجزت الرواية فيها، فقد اعتز الفلسطينيون حتى ذلك التاريخ - أي ١٩٩٠ - بما أنجزوه، ولم تبدأ الأمور تتخذ مجرى آخر، كما يرى الكثيرون، إلا بعد عام ١٩٩١.

يتكرر في روايات سحر (موتيف) الثوري الانتهازي الذي يستغل المرأة ويغويها بآرائه التحررية، ولكنه ينظر إليها، في نهاية الأمر، على أنها امرأة وحسب.

تقع نوال في «مذكرات امرأة غير واقعية» في حب رجل ثوري يتزوج من غيرها، وتحديداً من ابنة عمه الفتاة الصغيرة التي لا تفقه شيئاً. وتشعر نوال، لذلك، بالخيبة من الثوريين، فيما تعقب صديقتها: «رجل ثوري يفعل هذا؟! لماذا؟» (ط بيروت، ١٩٨٦، ص ١١٧)

وتقص سحاب في «باب الساحة»، ذات نهار، على حسام المطارد قصتها مع قيادي كبير في الثورة:

«كان بلبنان قبل الضربة، أحبته أكثر من عمري، بس يا خسارة! المرأة عنده زوج جرابات. كل زوج من لون، كل لون في درج، وكل درج برقم، وخزانة مسكرة بالمفتاح، يمد يده يلوي الخزانة بالمفتاح، يفتح الخزانة، يفتح الدرج، ويغلق الدرج، يغلق الخزانة، يلوي المفتاح، ويمشي وكأنه مش لابس. هذا القيادي يا شاطر. وجاي انت لتحكي عن الحب» (ط بيروت، ١٩٩٠، ص ١٧٤).

وترى فيوليت في «الميراث» أن الرجال جنس واحد، جنس ميئوس منه، وأن مازن، وهو الثوري هنا، مثل الباقين. تتذكر ما حل بالفتيات أيام القدس في صلاح الدين، وتشير إلى أنها «لم تكن هبلة مثلهن بدليل أنها ما انزلقت بين الأيدي تتلقفها «أيدي سياسيين كانوا القادة وكانت أصداء مقالاتهم وتلك الأشعار تثير الضجيج في كل مكان: في حرم الجامعة وفي

المسرح وقاعات الناشونال والـ YMCA». «فهو إذن قائد أمة...أسمعت بروزا لوكسمبرغ؟ فتقول: لا..! تعالي معي أعلمك فنون الحياة. ويأخذ بيدها ويدخل بها قائمة أخرى وأخرى ثم دكاناً وتكية، وآخر يدخل، وآخر يدخل، وهي الأخر ى مجرد أخرى. ثم السقوط. تسع فتيات تعرفهن مررن بهذا وسقطن سقوط البغايا «(ط بيروت، ١٩٩٧، ص ٢٢٥).

ويجعلنا تكرار هذا (الموتيف)، وتكرار (موتيفات) أخرى غيره، نتساءل إن كانت نهايات سحر الروائية، بالأساس، نتاجاً لمبنى عقلي أكثر مما هي تعبير عن نهايات مراحل النضال الفلسطيني!!.

سوف أعالج، إذن، نهايات الروايات، وتحديداً «عباد الشمس» و «باب الساحة» و «الميراث»، وهي نهايات تبعث على التشاؤم وتعبر عن خسارة مستمرة، وإن كانت النهايات ليست وحدها هي التي تخلق هذا الشعور عند القارئ، فالميراث مثلاً تحفل بعبارات تمتلئ، مرارة وخيبة مما يجري، وإن كانت صادرة عن أشخاص يمثلون ذاتهم الفردية أو تياراتهم السياسية، ونحن نعرف أن من الفلسطينيين من يرفض (أوسلو)، وإن كان منهم من يدافع عنه. وبما أن النص الروائي يعكس أصواتا متعددة فليس غريباً أن نصغي إلى أصوات تعبر عن رؤى مختلفة. ومن هنا تبدو الوقفة عند النهايات مهمة، لأنها تعبر، في نهاية الأمر، عن مقصد الكاتب ورؤيته، حتى لو اختفى كلياً عن المشهد الروائي، فمجرد اختياره لنهاية معينة هو انحياز لها، وهو تعبير عما يعتمل في داخله، وإلا لكان اختار نهاية مغايرة.

يقف الزمن الروائي في «عباد الشمس» عند عام ١٩٧٩ تقريباً، فالرواية لا تخلو من إشارة إلى زيارة السادات، وتظهر أيضاً رفض الفلسطينيين اقتراح الحكم الذاتي، وتبين شكل العلاقات الفلسطينية –

الفلسطينية في الضفة الغربية، وتأتي على طريقة تعامل سلطات الاحتلال مع سكان الضفة. وهي فوق ذلك كله تبرز مواقف الفصائل من الحوار مع اليسار الإسرائيلي. تظهر في الرواية شخصية خضرون اليهودي الشرقي الإسرائيلي المنتمي إلى حركة الفهود السود. ويمثل خضرون ذاته من حيث أصله ويمثل في الوقت نفسه حركة سياسية كان لها في السبعينيات حضورها. ونعرف، من خلال الرواية، عن فكرة السياسي أكثر مما نعرف عن حياته الشخصية الفردية. أنه يمثل شريحة اجتماعية أكثر مما يمثل ذاتاً فردية. ولا نكاد نعثر، عدا خضرون، في روايات سحر كلها على شخصيات يهودية غير الجندي والسجان، وإن عثرنا، كما هو الحال في «الصبار»، فإنما نحن أمام شخصية عابرة وظفت من أجل الحدث الروائي، أكثر مما أتى بها قصد إضاءة الشخصية اليهودية والتركيز عليها.

ويختلف موقف ممثلي الفصائل من الحوار مع خضرون، فبينما يرفض سالم الحوار رفضاً تاماً، نجد عادلاً وأخاه أبا العز يحاورانه، وكان لوحق هذا من السلطات الحاكمة في إسرائيل، في منزله في نابلس. ولا يستمر الحوار الفلسطيني الإسرائيلي في حينه، إذ يكتشف خضرون وأبو العز أن الظرف يتطلب أن ينشط كل واحد منهما بين شعبه، وأنهما قد يلتقيان في فترة لاحقة.

تنتهي «عباد الشمس» برفض الفلسطينيين مشروع الحكم الذاتي، وبمصادرة سلطات الاحتلال المزيد من الأراضي، فيم يقاوم السكان، ومن هنا يحدث الاشتباك بين الطرفين. ومع أن المقاومة تبدو جماعية وبدافع وطني، إلا أن ما يلفت النظر هو أن سعدية تشترك في مقاومة الاحتلال لسبب واحد فقط هو مصادره أرضها التي اشترتها بعد كد

وتعب. وهنا تبرز سحر نموذج المرأة المقاومة، ولهذا - كما سنرى- دلالته. تنتهي الرواية بالمقطع الحالي:

«اختبأ بعض الجند، حوصر آخرون، وهم فوق الأسوار. حجر أصاب أحدهم فهوى. رصاص. حجارة. صياح. هتافات بعيدة. والنسوة يضربن ويتلقين الضرب. شباب خارج الأسوار. حجارة فوق الأسوار. اضرب اضرب. صاح أبو العز. اضرب. واندلع حريق.

جموع، أصوات، رصاص، أفواه مفتوحة، فتيان، فتيات تقفز كالجن. اشتعل الدم في الجبهة. اجتاح النسوة حماس عنيد.

صاح المختار: «عيب يا ولايا». ارتمى على الأرض، تعثرت الأقدام. وقفت سعدية، لمحت رشاد،يضرب من فتحة مقليعة، من أعمق الأعماق صاحت:

- عليهم يا رشاد، عليهم يا ولدي. عليهم يا حبيبي يا زهدي» (القدس، ١٩٨٠، ص ٣٥٣).

ثمة غير طف، إذن، كان في نهاية السبعينيات يقاوم، ومع ذلك فقد صودرت الأرض. ثمة خسارة بينة، وثمة مقاومة لم تؤد إلى شيء، ولكن روح الكفاح لم تنطفئ، ولم يسلم الفلسطيني.

وتنتهي «باب الساحة» النهاية السابقة تقريباً. يشتبك الطرفان ويقاوم الفلسطينيون وتشترك نزهة التي عانت من ظلم مجتمعها لها معهم. تهاجم هذه جنود الاحتلال، وتنتهي الرواية بالمقطع التالي:

«ومشت تترنح نحو الفتاة، وكانت النسوة حواليها والحجة وشنطتها المفتوحة. كانت الزجاجة ملقاة بجوار الجدار تحت العلم. حملت الزجاجة وفتحتها ببطء شديد، ورشت السائل على اللونين، ومدت يدها، وحملقت في وجه سمر. همست سمر: «أخيراً عملتيها يا نزهة؟» هزت رأسها بدون

تأثر وهمست بفحيح:

« - مش عشان الغولة - (أي فلسطين ع. أ) عشان أحمد».

وتناولت عود الكبريت» (ص ٢٢٢)

وكما هو واضح فإن مشاركة نزهة في مقاومة المحتل لا يعود إلى قناعة وطنية، قدر ما يعود الى الثأر لمقتل أخيها، فنزهة هذه تلعن فلسطين وأبا فلسطين، وقد كانت تفكر في الهجرة منها، وبخاصة بعد أن قتلت أمها التي اتهمت بالعمالة والسقوط الأخلاقي. وما يلفت النظر هنا هو أن مقاومة نزهة يتشابه ومقاومة سعدية. كلتاهما قاومت لأنها خسرت خسارة ذاتية: الأرض أو الأخ. ولنلاحظ هنا أن سحر خليفة تنهي روايتها بالتركيز على دور المرأة في مقاومة المحتل(!). وهنا نتساءل: كيف بدت نهاية «الميراث» التي كتبت في مرحلة مختلفة؟

يتذكر قارئ القسم الثالث من «الميراث» الجزء الأخير من «عباد الشمس»، وتحديداً الفصول (٣١، ٣٢، ٣٣، ٣٤، ٣٥). ويخيل للمرء أن الكاتبة التي أنجزت «عباد الشمس» لم تتطور فيما يمس البناء الفني، ويبدو أن قضية الشكل الروائي لا تقلق سحر البتة، فما هو أهم من هذا المضمون! ثمة مأزق يعاني منه الفلسطينيون، وكلما حاولوا اجتيازه اصطدموا بحاجز سلطات الاحتلال.

في «الميراث» يحتفل الفلسطينيون الذين سيطروا على المدن في الضفة بهذه المناسبة، وتشارك فتنة الحامل في الاحتفال على الرغم من أنها على وشك الولادة. ولا ينجز الاحتفال بهدوء، وسرعان ما تبدأ الاشتباكات بين الطرفين: «الفلسطيني والإسرائيلي، وتلد نزهة، ويحاول مازن وأمها والمحافظ نقلها إلى المستشفى، ولكن هؤلاء يصدمون بحاجز إسرائيلي، وتظل فتنة تنزف حتى تموت، ليعيش ابنها الوحيد عله يرث ما خلفه له

أبوه المتوفى. وهكذا تنتهي الرواية بالموت، تماماً كما انتهت رواية «باب الساحة»، وإذا كان هناك من خلاف، فإن مازنا الذي وافق على الحل، لا يشارك في فعل المقاومة، كما أن والدة فتنة لا تقاوم المحتلين، كما قاومتهم سعدية، وإنما تكتفي بمخاطبة الجندي الإسرائيلي قائلة:

«Thank you very much، this is your share»

أو كما ترجمتها سحر: «شكرا جزيلا، هذا نصيبكم».

ويشعر قارئ هذا الجزء بخيبات الفلسطينيين العديدة: خيبة كمال الذي درس في ألمانيا وعاد ليخدم في بلاده، دون أن يتمكن، وسرعان ما يعود من حيث أتى، وخيبة مازن الثوري من النهاية التي آل إليها، وقد عبر، في لحظة سكر، لأخيه كمال عما يشعر به حقيقة حين قال: «أنا اللي حاطط روحي بكف والوطن بكف. وهلقيت لا باقي روح ولا كف ولا حتى وطن. راحت الشعلة من إيدي وصرت الضايع في سوق مسروق كله عتمة» (ص ٢٧٥)، وخيبة الفلسطينيين من الحل المنجز، ففي أوج الاحتفالات تعقب الساردة:

«وهكذا استمر العرض وفرق الرقص وصياح الجمهور والفوضى، وما انتبه أحد في الداخل، أو في الخارج، أن الحصار قد تضاعف وقوات الأمن زادت عدداً، وأن الرياح تحمل معها غزو الجرذان» (ص ٢٨٧)، ولا يخلو هذا الجزء من عبارات كثيرة تحمل في ثناياها نقد الحل، وأخرى تصور المصير الذي آلت إليه الثورة. وهذا ما يرد على لسان المحافظ الذي كان واحداً من أفرادها:

«باتت الأرض غريبة. أرض الوطن باتت غربة. أرض الأحلام بلا أحلام. حلم التحرر بات شعاراً لا يصل الأرض. بل كابوساً» (ص ٣٠٠).

وتتجاوز المصادرة هنا أجزاء من الأراضي ليصبح الوطن كله

مصادراً. وهكذا نلحظ نهايات سحر تنزف دماً، وكأن ما ورد في «باب الساحة» عن النساء:

«كلهن بنزفوا، كل النسوان اللّه وكيلك. بنات وستات. بجوز وبلا جوز، كلهن، كلهن اللّه وكيلك» (ص ١١٣)

كأن هذا هو قدر أهل فلسطين: أن يظلوا ينزفون حرباً وسلماً، بزوج تركي أو بريطاني أو أردني أو إسرائيلي أو فلسطيني غير متحرر كلياً. ولكن سحر تقول أن نزيف هؤلاء لا يترك الآخرين يحيون بأمان، فشعورهم بأنهم مظلومون يدفعهم، باستمرار، إلى الرفض والمقاومة، والخيرة قد تهدأ حينا وقد تشتد أحياناً، وهذا ما تتوصل إليه الساردة حين تقول ساعة ترى ما آل إليه الاحتفال:

«أما الان، وبعد ثلاثين عاماً من الاحتلال ومصادرة التل وإقامة مستوطنة كريات راحيل فوق الهضبة والإحاطة بالمستوطنة بسياج كثيف ونقطة تفتيش وحراسة، فقد اعتاد الناس النقطة والتفتيش والنظر بعيداً خلف الأفق كيما ينسوا أنه فوق الهضبة وذاك التل يعيش أغراب بسوالف يحملون السلاح ويقسمون أن الوادي وتل الريحان هما بالأصل وادي راحيل وتل سليمان، وإن هم استعادوا تل الريحان في السبعينات فعلى أمل بقية السهل والوادي في الثمانينات. لكن السنين مرت خلوا من أي تحرير من الجانبين.... ولهذا حوت تلك السنوات حوادث عنف وقتل ونهب من الجانبين... وفي هذا اليوم، يوم القلعة، وبسبب الفوضى والأصوات وحماس الناس، زاد الحصار... لحفظ الأمن». (ص ٢٨٩).

وهكذا لم تنجز الحرب حلاً، ولم ينجز الاتفاق سلماً قدر ما أنجز، حتى الآن، المزيد من المضايقات التي يعاني منها الفلسطينيون بين فترة وفترة، وتقول الرواية هذا بقدر من التفصيل، وهو ما تورده الساردة

زينب، وتختفي سحر خليفة نفسها وراء معظم أقوال هذه ورؤاها، وبخاصة في الفصلين الثاني والثالث اللذين يشكلان أكثر الرواية، وهذه الأقوال والرؤى، وما يرد أيضاً منها على لسان الشخوص، هو ما يقال في الشارع الفلسطيني في السر وفي العلن.

يبدو أن كتابة سحر عن المرأة ودورها كان السبب الرئيسي في ترجمة نصوصها إلى اللغات الأوروبية، عدا كون سحر نفسها امرأة. وعلى سبيل المثال فقد نقلت أعمالها كلها، وباستثناء رواية «لم نعد جواري لكم» إلى الألمانية، وأسهمت المرأة نفسها في نقلها، وإن ترجم بعضها (هارتموت فيندرش) السويسري المهتم بأدب العربية. وأذكر أن ما لفت انتباه دارسة ألمانية إلى رواية «باب الساحة» كونها – أي الرواية– نقداً نسوياً للانتفاضة، والدارسة الألمانية هي (فيرينا كليم) حيث نشرت دراسة تحت عنوان «باب الساحة لسحر خليفة: نقد نسوي للانتفاضة»، في مجلة (عالم الإسلام)، وذلك في عام ١٩٩٣/ عدد ٣٣.

إميل حبيبي
... الجلوس على الخازوق

يعتبر إميل حبيبي واحداً من ثلاثة أدباء فلسطينيين أقاموا الدنيا ولم يقعدوها، وهم غسان كنفاني ومحمود درويش وإميل حبيبي. ومن هنا يحق للقارئ أن يتساءل: هل يعقل الكتابة عن أدب مرحلة السلام دون الإتيان على ما كتبه.

أشير، ابتداء، الى أن إميل لم يكتب بعد عام ١٩٩٠ نصوصاً قصصية أو روائية، وجل ما أنجزه في باب الأدب، عدا افتتاحيات «مشارف» الثمانية الأولى، نصان أحدهما مسرحي عنوانه «أم الروبابيكا». «هند الباقية في وادي النسناس» (مشارف، أيلول ١٩٩٥، عدد٢)، وثانيهما يدرج تحت باب السيرة الذاتية وهو «ذكريات: سراج الغولة أو لا تطفئوا هذه الشمعة» (مشارف، آيار ١٩٩٧، عدد ١٦)، وليس هذان النصان بجديدين كلياً. فالأول هو إعادة كتابة، بشكل جديد، لقصتين كتب إميل أولاهما، وهي «النورية»، قبل عام ١٩٦٧، وكتب الثانية، وهي «أم الروبابيكا» بعد هزيمة حزيران، وأدرجها في مجموعة «سداسية الأيام الستة» القصصية. ويتشكل النص الثاني من مجموعة نصوص كتبها المؤلف في فترات مختلفة، ومن فقرات من أعماله الأدبية العديدة. لقد

أنجز إميل عام ١٩٨٨ نصاً باللغة العبرية لينشر في مجلة إسرائيلية هي «بوليتكا»، وهو نص موجه للقارئ العبري أساساً، وعاد إليه في مرحلة السلام، ليوافق على نشره، بعد تعديل أجراه عليه، بالفرنسية، وذلك بناء على طلب دار النشر الفرنسية (آكت سود)، لتصدره مع نص آخر كتبه الكاتب الإسرائيلي (يورام كانيوك) في كتاب يري القارئ الفرنسي وجهتي النظر العربية واليهودية في عملية السلام الشرق أوسطي ومستقبلها. وقد عكف إميل، قبل وفاته، على نقله إلى العربية. ويلاحظ أنه يضم إليه افتتاحية العدد السابع من «مشارف» (آذار ١٩٩٦).

وتبدو دراسة حبيبي، مثل دراسة معظم أدباء المقاومة، وبخاصة البارزون منهم مثل درويش والقاسم، تبدو دراسة مربكة توصل إلى نتائج مختلفة. ولعل ذلك يعود إلى المنهج الذي يوظفه الدارس في دراسته. فهم إذا ما درسوا اعتمادا على المنهج الماركسي الذي يربط ما بين الموقع والموقف، وهذا ما قام به الناقد الفلسطيني المعروف فيصل دراج في كتابه «بؤس الثقافة في المؤسسة الفلسطينية» (١٩٩٦)، - وقد تناول فيه حبيبي ودرويش وآخرين، - بدا هؤلاء الأدباء مخيبين للآمال، وذلك لمغايرة نهاياتهم بداياتهم، ولعدم ثباتهم على موقف واحد. وهم - أي الثلاثة-. اذا ما درسوا وفق المنهج الجمالي ثمن نتاجهم، وبخاصة نتاج درويش الذي أضافت كل مجموعة من مجموعاته اللاحقة قصائد تفوق سابقاتها. وسيبدو الأمر، هنا، مختلفا في حالة إميل حبيبي، فاذا ما درس ناقد نصوصه الروائية، بناء على مفاهيم فني الرواية الغربية، غبنه واعتبرها - أي رواياته - روايات مجهضة، وهذا ما رآه الناقد صبحي شحروري الذي درس «خرافية سرايا بنت

الغول» (انظر مجلة شمس، باقة الغربية، آذار ١٩٩٣. ع ٣)، وإذا ما درسه ناقد روائي يرى أن الرواية العربية لا ينبغي أن تكون صورة طبق الأصل عن الرواية الأوروبية، ومن هذا المنطلق كان حبيبي يكتب، - ثمن نصوص حبيبي تثميناً عالياً.

وسوف يختلف عن الناقدين الماركسي والجمالي الناقد اللغوي الذي يرى في اللغة العربية الكلاسيكية مثاله الأعلى، خلافاً للناقد الواقعي، إذ سيعتبر الناقد الكلاسيكي نصوص إميل نصوصاً متينة معتبرة، وسوف يثمنها، بناء على ذلك، تثميناً عالياً. ويختلف عنه الناقد الواقعي الذي سينظر إليها، للغتها، على أنها نصوص تغترب عن الواقع وتنتمي إلى زمن مضى وانقضى.

وليس هناك من شك في أن نصوص إميل، وبخاصة «المتشائل» نصوص مربكة، وأن النتائج التي يخلص الدارس إليها ليست واحدة. إنها نصوص تصلح لأن تدرس وفق منهج الإثارة والاستجابة، النص والقارئ، أو نظرية الاستقبال، على الرغم من أن كاتبها في سنوات حياته الأخيرة أكثر من الحديث عنها، وأضاء ما خفي على النقاد من مقاصد ومرامي كان يهدف إليها في أثناء الكتابة. ومرامي إميل ومقاصده لم تكن دائماً واحدة، وهذا ما يجعل من نظرية قراءة النص قراءة تعتمد على قصد المؤلف نظرية ليست دقيقة، وبخاصة حين يتحدث المؤلف عن نصوصه بعد سنوات طويلة من إصدارها. وإذا كانت قراءة النص في زمنين مختلفين تؤدي إلى نتيجتين ليستا متقاربتين بالضرورة، وذلك لاختلاف ثقافة الدارس وتطورها، فلماذا لا تختلف رؤية الكاتب لعمله حين ينظر إليه بعد عشرين عاماً من كتابته.

لقد سُئل إميل أكثر من سؤال عن أعماله، وأشار في أثناء الإجابة

إلى ما نصحه به النقاد الذين طلبوا منه ألا يقوم بدورهم، لأن ما يكتبه الكاتب والمبدع يصبح واقعاً خارجاً عن إرادته، وملكاً للقارئ. ومع ذلك نجده يفسر أعماله، ويوضح كيف أنه اكتشف، بعد كتابتها، أشياء لم تخطر له على بال:

«ومع ذلك، وفي هذا الإطار، في هذه الحدود، سمحت لنفسي أن أكتشف هدفين من وراء شخصية سعيد أبي النحس المتشائل. (انظر: مشارف، حزيران ١٩٩٦، عدد ٩، ص ١٣) و «هنا أيضاً» العديد من النقاد طلب مني ألا أجيب عن هذا السؤال.. لأن هذه مهمة الناقد كما يقولون، ومع ذلك مستفيداً من أجوبتي، فإن لي مساهمة في هذا الجواب...» (نفسه، ص ١٨)

وكما ذكرت ابتداء، فإن قراءة النص اعتماداً على أقوال مؤلفه- ويثمن أصحاب منهج تفسير النصوص تفسيراً علمياً هذا لأنهم يرون أن المعنى في بطن الشاعر، كما قال النقاد العرب- لا توصل دائماً إلى نتائج دقيقة يطمئن المرء إليها. فقد يفسر الكاتب نصوصه في زمن ما تفسيراً آخر غير الذي رمى ابتداء إليه، وهناك عوامل عديدة تؤدي إلى ذلك منها تغير مواقف الكاتب السياسية وثراء ثقافته واتساعها... الخ. وهذا ما حدث مع إميل نفسه الذي كثيراً ما عاد، بعد خروجه من الحزب، إلى نصوصه ليدعم موقفه الجديد، وليشير إلى أنه كان تنبه إلى هذا من قبل، ولكنه لم يقوَ، في حينه، على التعبير عنه مباشرة، فآثر كتابته في نص أدبي. وهذا ما بدا واضحاً في افتتاحية العدد السابع من «مشارف» (آذار ١٩٩٦) التي كتبها تحت عنوان «نحن ناس، أيها الناس»، وقد أدرجها ضمن نصه الأخير «سراج الغولة».

الواقع الأسود فوق الأمنيات:

يذهب إميل في «سراج الغولة» إلى الزعم أنه «واحد من أولئك الذين لا يستطيعون أن يروا من القمر إلا وجهه المضيء» (مشارف، عدد ١٦، ص ٢٢). ومن هنا أبرز صورة إيجابية للإنسان اليهودي، وكتب عن صديقه القديم (أبراهام بن صور) الذي ساعده عام ١٩٤٨، ودافع عنه وعن أمه يوم كان اليهود يطردون العرب الباقين من بيوتهم. وقد يكون (أبراهام) هذا هو المعلم يعقوب الذي ذكر في المتشائل، وقد برزت في هذه شخصيات يهودية عديدة (انظر مقالتي في مشارف، آذار ١٩٩٦. عدد٧).

حقاً إن المتشائل تحفل بنماذج يهودية عديدة، كما تحفل أيضاً بإضفاء صفات إجمالية على اليهود الغربيين، إلا أن نص «سراج الغولة» يقدم إنساناً يهودياً يساعد العرب ولا يلجأ إلى اضطهادهم وطردهم، وهذا ما بدا في المتشائل. والسؤال الذي يثيره الدارس هو: هل أبرز إميل هذه الصورة لليهودي، لأنه كتب نصاً موجهاً للقارئ العبري، وكأنه يرمي من وراء ذلك إلى نيل رضاه ابتداء، لينال، من ثم، جائزة الدولة العبرية للآداب، أم لأنه، بسبب التجربة والشيخوخة معاً، أخذ ينظر إلى الإنسان في العدو، وهذا ما دعا إليه، بوضوح، في افتتاحية العدد السابع:

«وصرت أعتقد أن المهمة الأساس، أمام مبدعي الأدب والشعر وبقية الفنون هي البحث عن هذه اللؤلؤة- الضعف الإنساني- في أعماق البحور الإنسانية. وهذا ما نسميه باسم «أنسنة العدو»...(ص ٩).

وهنا يتذكر المرء دراسة فيصل دراج «إميل حبيبي: الوجه الضائع بين الأقنعة المتعددة» التي أوردها في كتابه «بؤس الثقافة» ليتساءل إن كان إميل يأخذ بمقولة «لكل مقام مقال» و «لكل قارئ خطاب». حقاً إن إميل لا ينكر،

في معظم ما كتبه أنه من دعاة التعايش، وأنه يطلب من الأدباء والمبدعين أن يكتبوا بما يعزز هذا الاتجاه، إلا أن الواقع الأسود فوق الأمنيات، وهو بذلك يلقي بظلاله على الجميع، ومن ضمنهم إميل نفسه.

كتب إميل افتتاحية العدد الثامن من «مشارف»، وهي آخر ما كتبه، ليعبر عن خيبته من الكاتب الإسرائيلي المعروف (يزهار سميلانسكي) صاحب روايتي «خربة خزعة» و «الأسير» اللتين نقلتا إلى العربية، وقد أدان مؤلفهما فيهما المؤسسة العسكرية الإسرائيلية لما قامت هذه به في حروبها مع العرب، وبخاصة فيما يمس سلوكها مع القرويين العرب. وسبب خيبة إميل من (يزهار) أن الأخير كتب مقالين يناقضان تاريخه كله، فقد وصف العرب بأنهم «من أكلة لحوم البشر»، ودعا حكومته، بناء على ذلك، إلى وقف التفاوض معهم. يكتب إميل:

«لقد أصبت بخيبة أمل شديدة ذكرتني بخيبة الأمل التي أصابتني في ليلة التاسع والعشرين من تشرين الأول (اكتوبر) العام ١٩٥٦ حين جاءني أحد معارفي اليهود من نشيطي حركة «مبام» وأبلغني بالفظائع التي ارتكبت في تلك الليلة نفسها أمام مداخل قرية كفر قاسم. حدثني عن الأطفال والنساء الحوامل الذين قتلوا بدم بارد. فلم أصدق أن يقوى آدميون على ارتكاب مذبحة بهذا المدى حتى ولو كانوا في ثياب الجندية وينفذون أوامر عسكرية. لم أكتف بعدم التصديق بل حسبت أن هذا التبليغ هو مجرد استفزاز مقصود به أن نضيع صوابنا. طردت زائري اليهودي من بيتي وأنا أصرخ: كذاب واستفزازي» (ص ٨).

ويبدو أن تجربة إميل مع (أبراهام بن صور) هي التي جعلته لا يصدق ما قاله له الصديق اليهودي، ولو كانت له تجربة أخرى، مثل تجربة أهل دير ياسين، لصدق هذا، وإن كان الواقع يعزز أن ما قام به الجنود في كفر

قاسم ليس استثناء، فدولة إسرائيل كلها أقيمت على طرد شعب كامل من أرضه، بوسائل عديدة من الإرهاب.

أم الروبابيكا: زاروني والا ما زاروني:

وتبقى «أم الروبابيكا» التي نقحها إميل في ١٩٩٥/٨/٢٥، النص الأدبي الوحيد الذي بين أيدينا للكاتب، ويمكن دراسته ضمن أدب مرحلة السلام. و «أم الروبابيكا» مسرحية لممثلة واحدة اقتبسها عن قصتين قصيرتين: كتب واحدة منهما قبل عام ١٩٦٧، وهي قصة «النورية»، وكتب الثانية إثر هزيمة حزيران ١٩٦٧، واسمها «أم الروبابيكا»، وقد صدر هذه بأغنية فيروزية هي:

«بالإيمان.. راجعون
للأوطان.. راجعون
راجعون، راجعون
راجعون».

والنص، كما تغنيه فيروز، يعبر عن إصرار الفلسطينيين على العودة إلى ديارهم، ولم يردده الناس ترداداً يعبر عن سخرية ليعطي بذلك معنىً مغايراً إلا في لحظات الإقرار بالهزيمة والشعور بأن العودة غير واردة إطلاقاً. وإذا كان النص في قصة حبيبي قابل للتفسيرين-، أي الجاد والساخر- فإن الكاتب في نصه المسرحي يأخذ بتأويل واحد له، هو السخرية لا أكثر ولا أقل، فبعد أن تغني أم الروبابيكا المقطع تعقب عليه:

«بالإيمان... راجعون
عيش يا كديش، تيجيك الحشيش
بكرة بالمشمش «(مشارف، ٩٧)

وهكذا يعبر مردد النص عن يأسه من إمكانية الرجوع، وهذا ما يبدو واضحاً في نهايته. فأم الروبابيكا التي يتركها زوجها وأولادها، وتظل في حيفا وحيدة معزولة حتى من عرب حيفا، تيأس من إمكانية زيارة أهلها لها، وتخاطب الجمهور:

«يا حبايبي..

بس سلموا لي عليه

سلموا لي عليه

وقولوا له:

هند الغالية

ترعى عز وتقعد غز

مثل جبالنا العالية

زاروني والا ما زاروني

أنا قاعدة

وهاي قاعدة «(مشارف، ١٢٢)

وكان إميل قد أدرك منذ عام ١٩٧٤، يوم انتهى من كتابة المتشائل أن الفلسطينيين جالسون، أرادوا أم لم يريدوا، على خازوق هو كل ما تبقى لهم، وإذا ما قورن خازوق أهل الداخل بخازوق الغربة بدا أكثر احتمالاً. يرد في المقطع العاشر من الجزء الثالث من المتشائل النص التالي:

«وكانوا يأتونني وحداناً

فأتاني صديقي القديم، يعقوب. وكان حزيناً. فصحت به: الخازوق يا صديق العمر! قال: كلنا نقعد عليه! قلت: ولكنني لا أراكم ! قال: ولا نحن نرى أحداً. كل وخازوقه وحيد. وهذا هو خازوقنا المشترك. ومضى»

ويأتيه الرجل الكبير، ويطلب منه أن يرضى بما هو عليه، ويأتيه

الشاب الذي يبيع الجرائد ويطلب منه أن ينزل معه إلى الشارع، وتأتيه يعاد وتشده إلىالغربة والرحيل، فيرفض...الخ، ولما يأتي الشيوعي بائع الجرائد بفأس ليهوي على قاعدة الخازوق حتى ينقذ المتشائل يصيح هذا به حتى يكف «وتشبثت بخازوقي» (انظر: السداسية والمتشائل، ١٩٨٥، حيفا، ط٧ ص ١٩٤ و ١٩٥).

ويكرر إميل في نصه الأخير «سراج الغولة» هذا. يقول: «لعلكم تذكرون أنني لم أجد من موئل لسعيد أبي النحس المتشائل، في وطنه، سوى رأس خازوق. ولم يدر في خلدي، في ذلك الزمن السحيق، أن الخازوق هو مكان عالٍ يصلح منه الإشراف على آفاق قرن جديد وألف جديدة من السنين، بل لم يدر في خلدي أن لا يجد شعبي مكاناً في وطنه، بعد هذا العمر الطويل، سوى رأس خازوق».

«ولكن حتى ولو كانت هذه هي صورة الواقع الحقيقية، فإننا نفضل رأس خازوق فوق تراب الوطن على رحاب الغربة كلها، فقد وجدناها، كلها، حراباً وفراشها أشبه بفراش فقير هندي: رؤوس مسامير أو خوازيق صغيرة وكبيرة على قدر المقام». (مشارف، ص ١٢)

وكان إميل قد أورد هذا الكلام في افتتاحية العدد الأول من مجلة مشارف (١٩٩٥)، ليعزز نهجه في دعمه لمسيرة السلام.

محمود درويش:
بين ريتا وعيوني بندقية

يشكل درويش فيما أنجزه بعد (مدريد) حالة استثنائية. ولا أظن أن هناك أديباً فلسطينياً حظي بما حظي به، فقد التفت إلى أشعاره ونثره المعارضون قبل المؤيدين، وأعادوا نشر نتاجاته، على الرغم من أنه ذهب إلى مدريد وأسهم، كما تقول الشائعات، في صياغة كلمة الوفد الفلسطيني. ويستطيع المرء أن ينظر في أعداد مجلة «فلسطين المسلمة» ليرى أنها لم تخل من بعض أقواله. (انظر عدد تشرين الاول ١٩٩٣، ص ٣٣).

وقد أصدر درويش، منذ مدريد، مجموعتين هما: «أحد عشر كوكباً» (١٩٩٣) و «لماذا تركت الحصان وحيداً؟» (١٩٩٥)، وأجريت معه العديد من المقابلات التي أبدى فيها رأيه فيما يجري وفي الطرف الآخر الذي أكثر من ذكره في أشعاره قبل الخروج وبعد مرحلة السلام، ومن تلك المقابلات المقابلة التي أجراها معه الشاعر اللبناني عباس بيضون (انظر مشارف، ع ٣، تشرين الاول ١٩٩٥) والمقابلة التي أجرتها معه (لور أدلير) (انظر الكرمل، ع ٥٢، ١٩٩٧).

ويستطيع المرء أن يلحظ، من خلال أقوال درويش وأشعاره، خيبته من الحل السلمي المنجز، وقد بدا هذا بوضوح في تلك المقابلة التي أجرتها

معه مراسلة جريدة «الحياة اللندنية»، وهو في باريس، وقد أعادت جريدة «الأيام» الصادرة في رام الله نشرها يومي ٢٧ و ١٩٩٧/٥/٢٨. تسأله رلى الزين عن شعوره في رام الله، بعد عودته إليها، فيجيب:

«ما نحياه ملتبس الدلالات، لا هو عودة ولا هو زيارة ولا هو إقامة، وشروط كل هذه الأسماء محاصرة باحتلال ملموس وربما أشد قسوة الآن، الاحتلال تحول من احتلال كامل الأرض إلى نوع من الحصار لأجزاء من الأرض غير مترابطة وغير متصلة بعضها ببعض، أي أن وجودنا الإنساني هناك يشبه وجود كائنات في داخل أقفاص، وبالتالي الإحساس بالاحتلال وبالحصار يتأزم أكثر وأكثر، لذلك من السابق لأوانه تماماً الاحتفاء بالعودة أو حتى استخدام هذا التعبير» (الأيام ١٩٩٧/٥/٢٧، ص ١٥)

ويجيب الشاعر في الفترة نفسها (لور أدلير) عن سؤالها: كيف ترى وضع شعبك اليوم، وماذا عن العملية السلمية، وهل هناك أمل؟ قائلاً:

«نستطيع القول إن الحرب العربية الإسرائيلية قد انتهت في المدى المنظور. ونحن، الآن، في مرحلة ما بعد الحرب بالمعنى الكلاسيكي للكلمة، ونحن في مرحلة ما قبل السلام، ونحن في أكثر المناطق الفكرية غموضاً. خارجون من حرب، وذاهبون إلى سلام يهرب منا. السلام لم يحل حتى الآن...» (الكرمل، ٥٢، صيف ١٩٩٧، ص ٢٢٢).

ويمكن أن نقتبس مقاطع أخرى تحمل الدلالة نفسها. ولأن كلام درويش النثري، غالباً ما يعين على تفسير شعره، فسأعتمد على أشعاره وسأستعين في الوقت نفسه بآرائه النثرية. فالفقرة النثرية الأخيرة ترد في «لماذا تركت الحصان وحيداً؟» شعراً. يقول درويش في قصيدة «متتاليات لزمن آخر»:

«كل شيء هادئ في ملتقى البحرين

لا تاريخ للأيام منذ اليوم،

لا موتى ولا أحياء. لا هدنة،

لا حرب علينا أو سلام» (ص ١٦١)

وتندرج هذه القصيدة مع ثلاث قصائد أخرى هي: «شهادة من (برتولد بريخت) أمام محكمة عسكرية» و «خلاف، غير لغوي، مع امرئ القيس» و «عندما يبتعد»، تحت عنوان واحد هو «أغلقوا المشهد».

وإذا ما أخذنا بأقوال درويش التي وردت في اللقاء الذي أجراه معه عباس بيضون، وفي اللقاء الذي أجرته معه رلى الزين، إذا ما أخذنا بأقواله من أن «لماذا تركت الحصان وحيداً؟ «سيرة ذاتية كتبت شعراً (الأيام ١٩٩٧/٥/٢٨، ص ١٠، ومشارف ص ٩٧) عرفنا أن الجزء الأخير «أغلقوا المشهد» يعكس في أكثره مرحلتي (مدريد) و (أوسلو).

يبدأ الديوان بقصيدة «أرى شبحي قادماً من بعيد» التي يطل فيها الشاعر على الماضي. إنه يقيم في باريس التي كتب فيها أشعار الديوان، ومنها يراجع ذاته ويسترجع ماضيه الشخصي والإنساني، وتؤرخ أجزاء الديوان الأخرى لتجارب في حياة الشاعر وفي حياة شعبه، ابتداء من هجرة ١٩٤٨ وترك المكان وانتهاء بالإقرار بالهزيمة. يبدأ القسم الأول «أيقونات من بلور المكان» بالإتيان على القرية التي أقام فيها أبوه وجده، ويصف ما ألم بسكانها في العام المذكور، ولا يغفل الإتيان على حياتهم في لبنان، وكان درويش يومها طفلاً. ويؤرخ في أقسام أخرى تجربته في حيفا، وهذا ما يبدو في قصيدة «من روميات أبي فراس»، وتجربته وهو في باريس، وهذا ما يلحظ في قصيدة «هيلين، ياله من مطر»، وينتهي الديوان

بقصائد «أغلقو المشهد»، القصائد التي تعبر إحداها عن خيبة الشاعر مما آلت إليه الأوضاع، حيث وافق بنو وطنه على الشروط التي أمليت عليهم، بعد أن حقق الطرف الآخر الذي أغلق، مع حلفائه، -ولنلاحظ صيغة الفعل «أغلقوا»، ولم يستخدم الشاعر «أغلقنا»، - المشهد. ولنأخذ المقطع التالي من قصيدة «خلاف، غير لغوي، مع امرئ القيس»، لنلحظ أن السلم الذي أنجز إنما تم أساسا بين طرفين غير متكافئين:

«أغلقوا المشهد

تاركين لنا فسحة للرجوع إلى غيرنا

ناقصين. صعدنا على شاشة السينما

باسمين، كما ينبغي أن نكون على

شاشة السينما، وارتجلنا كلاماً أعد

لنا سلفا آسفين على فرصة

الشهداء الاخيرة. ثم انحنينا نسلم

أسماءنا للمشاة على الجانبين. وعدنا

إلى غدنا ناقصين...»

وتعقد القصيدة على ثنائية «الهم» و «النحن»، ثنائية المنتصر والخاسر، القادر والضعيف، المملي شروطه لأنه قوي والموافق على شروط يدرك أنها لا تلبي أدنى طموحاته. ولئن كان المقطع السابق يصور «النحن»، فإن المقطع الذي يليه يوضح ما أصبحت عليه «الهم» مقارنة مع ما أمسى عليه المتكلم ومن ينتمي إليهم:

أغلقوا المشهد

انتصروا

عبروا أمسنا كله،

غفروا
للضحية أخطاءها عندما اعتذرت
عن كلام سيخطر في بالها،
غيروا جرس الوقت
وانتصروا...»

لقد عادت «النحن»، ومن ضمنها أنا الشاعر إلى غيرها، وإلى غدها أيضاً، ناقصة، فيما غير «الهم» جرس الوقت وانتصروا. ونتذكر هنا كلمة درويش في رثاء إميل حبيبي، نتذكرها لنقول إن «النحن» ليست سوى الفلسطينيين. يقول درويش:

«فانهض معنا يا أبا سلام لنمضي قليلاً معك وإليك، إلى هناك، إلى حيث تريد أن تنام حارساً دائماً لتلفت القلب إلى حيفا. واغفر لنا يا معلمنا ما صنعت بنا وبنفسك. اغفر لنا أننا سنعود بعد قليل إلى انفسنا ناقصين» (مشارف، ٩، حزيران ١٩٩٦، ص ٣٤)

وتبدو المفارقة في قصيدة «أحد عشر كوكباً على آخر المشهد الأندلسي» أوضح ما تكون. يزور الشاعر إسبانيا، للمرة الأولى، يوم عقد مؤتمر السلام العربي الإسرائيلي في (مدريد)، ويستوحي من زيارته تلك قصيدة شعرية جميلة جداً، قصيدة تفيض بمشاعر الحزن والأسى لخروج العرب من الأندلس، وينتهي المقطع الحادي عشر بالسطرين التاليين:

الكمنجات تبكي على العرب الخارجين من الأندلس
الكمنجات تبكي مع الغجر الذاهبين إلى الأندلس

ويحق لنا أن نسأل: لماذا استوحى الشاعر لحظة خروج العرب من الأندلس لا لحظة دخولهم إليها؟ والأخيرة هي التي يفخر كثير من العرب

والمسلمين بها، فهي تذكرهم بقوتهم ومجدهم وانتصاراتهم. حقاً إن درويش قد يختلف في رؤيته عن هؤلاء، وقد لا يرى ما يرون، ولكنه كان معجباً بالآثار العربية هناك. فهل اختياره لحظة الخروج، وهي لحظة هزيمة، بدلاً من لحظة الدخول، وهي لحظة انتصار، تعبير عن إيمان عميق لديه بأن (مدريد) تشير إلى خروج الفلسطينيين من فلسطين أكثر مما تدل على دخولهم إليها. وكثيراً ما ربط درويش، في أشعاره ما بين الأندلس وفلسطين. (حول ذلك، انظر كتابي: ظواهر سلبية في مسيرة محمود درويش الشعرية، نابلس، ١٩٩٦).

في طبعة ديوان «أحد عشر كوكباً» الصادرة في بيروت يرد، في المقطع السادس، السطر الشعري التالي:

«إن هذا السلام سيتركنا حفنة من غبار»

ولا أدري إن كانت مفردة السلام هي المفردة الأولى التي استخدمها الشاعر في هذا السطر، فقد حلت، في طبعات الديوان الأخرى، مفردة الرحيل مكانها. والثانية، إذا كان النص يعبر فقط عن لحظة خروج العرب من الأندلس، أكثر دلالة، فالعرب لم يخرجوا من الأندلس من خلال عملية سلام، وأما إذا كان الشاعر يرى في خروج العرب من الأندلس موازياً لخروج الفلسطينيين من فلسطين، من خلال مفاوضات السلام، فقد فضح الشعر صاحبه. ولا ننكر تأثير الزمن الكتابي على الزمن المصوغ شعراً، وهكذا أسقط الشاعر ما يعتمل حقيقة في نفسه.

إذن كيف بدت صورة اليهودي في نصوص درويش الأخيرة؟

أشير، ابتداء، إلى أن أكثر من دارس تناول صورة اليهودي في أشعار محمود درويش، ومنهم الدكتور عبد الله الشحام الذي كتب دراسة تحت

عنوان «صورة المرأة الإسرائيلية من حيث هي محبوبة: المرأة المجندة في أشعار محمود درويش بعد حرب ١٩٦٧» ونشرها في مجلة (Bulletin) في عام ١٩٨٨، ومنها دراسة الدكتور بسام قطوس «علائق الحضور والغياب في «شتاء ريتا الطويل»، وقد نشرها في مجلة «دراسات للعلوم الإنسانية والاجتماعية، عدد ٢، ١٩٩٦، وألقاها في مؤتمر الأدب الفلسطيني في جامعة بيرزيت، المنعقد في ١٧-١٩/٥/١٩٩٧. وثمة دراسة أخرى أنجزها باحث عربي من سكان المناطق المحتلة عام ١٩٤٨، ولم أطلع عليها. وهناك دراسات أخرى كثيرة تناولت «عابرون في كلام عابر».

وقد يتساءل المرء إن كانت هذه الكتابة ستضيف جديداً إلى ما كتب، وبخاصة أن درويش نفسه يرى أن «لماذا تركت الحصان وحيداً؟» سيرة ذاتية وشعرية للشاعر، وأنه - أي الديوان- إعادة كتابة لتجارب درويش السابقة بأسلوب يتشابه تارة مع أسلوبه السابق، ويختلف طوراً. وقد يذهب قارئ درويش ودارسه إلى أنه - أي درويش- غالباً ما يعيد كتابة أفكار سابقة بأسلوب جديد، وقد ظهر ذلك غير مرة في نصوصه. وأستطيع شخصياً أن أعطي العديد من الأمثلة على ذلك، وسأكتفي بثلاثة منها.

يقف الشاعر في المقطع الثاني والعشرين من قصيدة «يوميات جرح فلسطيني» (١٩٧٠) أمام شخصية اليهودي الذي يشغل نفسه بتحليل الحجارة لكي يبحث عن عينيه في ردم الأساطير وليثبت أن الفلسطيني عابر في الدرب لا حرف في سفر الحضارة. (أ. ك، مجلد ١، ط ١٤، ١٩٩٦، ص ٣٥١). ويتكرر هذا في قصيدة «لصوص المدافن» (١٩٨٦) فالآخر فيها يلص المدافن لكي لا يترك للمؤرخ شيئاً يدل على أنا الشاعر /أنا الفلسطيني، ولا يستطيع اليهودي سوى أن يرتدي قبر الفلسطيني القديم/ الجديد هوية. (أ. ك./مجلد٢، ط ١، ١٩٩٤، ص ٣٥٣).

ويكتب درويش في مراحله الشعرية الأولى قصيدة «ريتا والبندقية» (١٩٦٧) (أ. ك./مجلد ١، ص ١٨٦) ويعود ليكتب قصيدة «شتاء ريتا الطويل» (١٩٩٣) (أ.ك. /مجلد ٢، ص ٥٣٧).

ويكتب درويش قصيدة «جندي يحلم بالزنابق البيضاء» (١٩٦٧) (أ.ك./مجلدا، ١٨٩)، ولا تختلف صورة الجندي في قصيدة «عندما يبتعد» (١٩٩٥) عن الأولى كثيراً. (لماذا تركت الحصان وحيداً؟، ص ١٦٤).

فهل اختلفت نظرة درويش، في ظل مرحلة السلام، عن نظرته إلى الآخر في مرحلة الحرب أو في فترة الانتفاضة؟

لعل ما يستحق أن يلتفت الآن إليه هو النظر إلى آراء درويش النثرية فيما يخص صورة الآخر في أشعاره، وهي آراء لم تكن بمثل هذا الوضوح من قبل، إذ يشير فيها إلى الأشخاص الذين كتب عنهم، وهو بذلك يمكن الناقد من التوصل إلى نتائج يطمئن إليها، وبخاصة أنه سيدرس النص الشعري بما يضيئه من خارجه، معتمداً على كلام صريح لصاحب النص الشعري، وهذا ما لم يتوفر للدارسين السابقين الذين درسوا نصوص الشاعر الشعرية معتمدين عليها وحدها، في فترة لم تكن فيها أقوال الشاعر متوفرة كما هي عليها الآن.

يذكر درويش في المقابلة التي أجراها معه بيضون أنه كان صديقاً ليهود كثر، وأنه كتب قصيدة «جندي يحلم بالزنابق البيضاء» عن أحد أفضل أصدقائه منهم، وكان هذا جاراً له، وقد جاءه بعد حرب حزيران ليقول له إنه قرر أن يترك البلاد نهائياً. (مشارف، ع٣، تموز ١٩٩٥، ص ٧٦) ويرى أن مواقف أهل الفتيات اليهوديات من إقامة ابنتهم علاقة مع عربي تختلف «باختلاف مصادرهم وتربيتهم الأيديولوجية» ويضيف: «أحببت

مرة فتاة لأب بولندي وأم روسية. قبلتني الأم ورفضني الأب. لم يكن الرفض لمجرد كوني عربياً. ذلك الحين لم أشعر كثيراً بالعنصرية والكره الغريزي. لكن حرب ١٩٦٧ غيرت الأمور. دخلت الحرب بين الجسدين بالمعنى المجازي، وأيقظت حساسية بين الطرفين لم تكن واعية من قبل. تصور أن صديقتك جندية تعتقل بنات شعبك في نابلس مثلاً، أو حتى في القدس. ذلك لن يثقل فقط على القلب. ولكن على الوعي أيضاً. حرب ٦٧ خلفت قطيعة عاطفية في علاقات الشبان العرب والفتيات اليهوديات» (السابق، ص٧٥).

ويكرر الشاعر في ربيع ١٩٩٧ الكلام نفسه، ويستطرد في الحديث عن اليهود الذين عرفهم. يذكر السجان الإسرائيلي الذي سجنه قبل عام ١٩٦٧، وقد ورد ذكره في قصيدة «من روميات أبي فراس» (١٩٩٥)، ويذكر ريتا والجندي الذي كتب عنه قصيدة «جندي يحلم بالزنابق البيضاء» (١٩٦٧). ويجيب (لور أدلير) التي تطمح في معرفة المزيد عن (ريتا) بأن (ريتا) «تركيب لغوي لأكثر من تجربة» و «أنه لا يعرف امرأة بهذا الاسم لأنه اسم فني ولكنه ليس خالياً من ملامح إنسانية محددة» وعندما تلح (لور) في السؤال لمعرفة إذا ما كانت قصته مع (ريتا) وقعت بالفعل، يجيب درويش:

«إذا كان يريحك أن أعترف بأن هذه المرأة موجودة، فهي موجودة أو كانت موجودة. تلك كانت قصة حقيقية محفورة عميقاً في جسدي... في الغرفة كنا متحررين من الأسماء، ومن الهويات القومية ومن الفوارق، ولكن تحت الشرفة هناك حرب بين الشعبين» (الكرمل، ع ٥٢، ١٩٩٧. ص ٢٢٠).

ويوضح رأيه في اليهود فيقول:

«اليهود بينهم السيء وبينهم الجيد، وهم ليسوا ملائكة كما يريدون أن يقولوا عن أنفسهم، وليسوا شياطين. وهذا ما يشير إلى أنهم شعب طبيعي، ومن حسناتهم أنهم ليسوا فقط شياطين أو ملائكة، وهم مجموعة من الشياطين والملائكة». (السابق، ص ٢٢١).

وهنا يمكن الإجابة عن السؤال الذي أثير من قبل. يكتب درويش في قصيدته «ريتا والبندقية» ما يلي:

«بين ريتا وعيوني بندقية
والذي يعرف ريتا، ينحني
ويصلي
لإله في العيون العسلية»

وتنتهي القصيدة دائرية الشكل بالسطر الذي ابتدأت به» بين ريتا وعيوني بندقية». ويفترض أن تكون البندقية في مرحلة السلام، لو كان السلام حقيقياً، قد سقطت، فهل نزعت من أرض الواقع وهل نزعت من القصيدة أيضاً؟ في باريس، بعد مرحلة (مدريد) يكتب درويش «شتاء ريتا الطويل» ويرد فيها:

«البحر خلف الباب، والصحراء خلف البحر، قبلني على
شفتي - قالت. قلت: يا ريتا، أأرحل من جديد
ما دام لي عنب وذاكرة، وتتركني الفصول
بين الإشارة والعبارة هاجساً؟
ماذا تقول؟
لا شيء يا ريتا، أقلد فارساً في أغنية
عن لعنة الحب المحاصر بالمرايا..
عني؟

وعن حلمين فوق وسادة يتقاطعان ويهربان، فواحد
يستل سكيناً، وآخر يودع الناي الوصايا
لا أدرك المعنى، تقول
ولا أنا....»

وتنتهي القصيدة ببكاء ريتا التي تمضي إلى المجهول حافية، فيما يدرك الشاعر الرحيل. ويظل الحلمان متقاطعين فيما يحمل أحدهما السكين.

وقد يقول درويش أنه كتب القصيدة عن تجربة عاشها في الستينيات، تجربة انتهت فعلاً بالرحيل وعدم استمرار اللقاء. وهنا نثير السؤال: أليس هناك تأثير للزمن الكتابي؟ وإذا كان الزمن الكتابي لهذه القصيدة هو زمن السلام، فهل سيؤدي السلام أيضاً إلى الرحيل. وليس هناك من شك في أن درويش الذي يدعو إلى السلام والحوار يدرك جيداً أن ما أنجز حتى الآن لا يلبي طموحات الشعب الفلسطيني.

حقاً إن هذه القصيدة تختلف اختلافاً كلياً عن قصيدة «عابرون في كلام عابر» التي أنجزت في مرحلة الانتفاضة، حيث يحق لنا أن نشير إلى أن فترة مدريد وما بعدها تركت أثراً على الخطاب الشعري عند درويش، ومع ذلك فنهاية «شتاء ريتا» نهاية تعبر عن خيبة.

وإذا ما وقفنا أمام قصائد «لماذا تركت الحصان وحيداً؟» (١٩٩٥) وتتبعنا صورة الآخر فيه، فهل نعثر على تغير؟

كما ذكرت، ابتداء، فالديوان سيرة ذاتية وشعرية للشاعر، وإذا كان ذلك كذلك، فمعنى ذلك أن صورة الآخر فيه لاتختلف كثيراً عن تلك التي بدت في القصائد المذكورة وأخرى غيرها مثل قصيدة «كتابة على ضوء بندقية».

تطالع القارئ لديوان «لماذا تركت الحصان وحيداً؟ «صورة الجندي السجان، والفتاة التي أحبها الشاعر، والجندي الطيب الذي يقرأ أشعار

(كيتس)؛ الجندي الذي لا يحب الذين يدافع عنهم، ولا يكره الذين يعاديهم، إنه الجندي نفسه الذي يحلم بالزنابق البيضاء. وكان الديوان سيكون أكثر انسجاماً مع سيرة درويش الشعرية، لو أدرج هذا قصيدة «عندما يبتعد» قبل قصيدة «شهادة من برتولد بريخت أمام محكمة عسكرية. وإذا كانت «عندما يبتعد» الوجه الآخر لـ «جندي يحلم بالزنابق البيضاء» و «شهادة من برتولد بريخت» الوجه القريب لقصيدة «كتابة على ضوء بندقية»، تماماً مثلما أن قصيدة «من روميات أبي فراس» قريبة من قصيدتي «إلى أمي» و «ريتا والبندقية»، فإن قصيدة «خلاف، غير لغوي، مع امرئ القيس» هي الأقرب لقصيدة «عابرون في كلام عابر».

وإذا كان درويش يرى أن «أنا الشاعر مكونة من عدة ذوات، وقد تروي قصة جماعية»، وأنه حين كان يروي بعض جوانب طفولته، لم يكن يروي حكاية خاصة، وأنه لم يكن يروي بعض جوانب طفولته، (انظر الكرمل، ١٩٩٧، ص ٢١٩)، فإن ما يهمنا، هنا، هو الكتابة عن الأنا الجمعية والآخر الجمعي، وهذا ما يتحقق في قصيدة «خلاف، غير لغوي، مع امرئ القيس»، وتبقى هذه القصيدة القصيدة المعبرة حقاً عن الأنا الجمعية والآخر الجمعي، فالخلاف بين درويش والجندي ليس خلافاً شخصياً البتة، تماما كما أنه ليس خلافاً شخصياً بين فرد وفرد، فما بين درويش و (ريتا) ليس حالة فردية. إنه حالة تتكرر، فكم من عربي أعجب بيهودية وأحبها، وتكمن المشكلة في الصراع الذي جرى على أرض فلسطين، أو على تعبير درويش، خارج الغرفة وتحت الشرفة.

ولم يحقق (أوسلو) للفلسطينيين حداً أدنى من العدالة، وهكذا شعرت الأنا الجمعية التي نطق الشاعر باسمها بأنها لم تجد نجمة للشمال ولا خيمة للجنوب، ولم تتعرف على صوتها أبداً.

محمود درويش:
تفاؤل البدايات وخيبة النهايات

يرى إدوارد سعيد في مقالته «تلاحم عسير للشعر وللذاكرة الجمعية» أن قصيدة «أحد عشر كوكباً على آخر المشهد الأندلسي» تنطوي على «نغمة الكلل وهبوط الروح والتسليم بالقدر، والتي تلتقط – عند العديد من الفلسطينيين– مؤشر الانحدار في أقدار فلسطين التي، مثل الأندلس، هبطت من ذروة ثقافية كبرى إلى حضيض فظيع من الفقد، على صعيد الواقعة والاستعارة معاً» (مجلة القاهرة، العدد ١٥١، حزيران ١٩٩٥، ص ٢٣).

وتحيل هذه المقولة قارئ درويش إلى بدايات الشاعر وتطوره وما آل إليه، ليلحظ إن كان هناك ضرب من التوازي الطردي ما بين أشعار الشاعر وحركة المقاومة الفلسطينية، صعوداً وهبوطاً، قوة وضعفاً، وصلتها أيضاً وحركة المقاومة العربية والثورات العالمية. وكما نعرف فقد غادر درويش حيفا عام ١٩٧٠، تاركاً الحزب الشيوعي الإسرائيلي الذي انطوى تحت لوائه، ليلتحق بالمقاومة الفلسطينية وليعمل في مؤسساتها الثقافية.

وكان درويش، يوم كان مقيماً في فلسطين، قد أنجز العديد من المجموعات الشعرية التي لم تخل من ثقة بالمستقبل ومن إيمان بانتصار

الاشتراكية وحركات التحرر الوطني في العالم. وانعكس هذا، بوضوح، في «أوراق الزيتون» (١٩٦٤) و«عاشق من فلسطين» (١٩٦٦) و «آخر الليل» (١٩٦٧) و «العصافير تموت في الجليل» (١٩٧٠) و «حبيبتي تنهض من نومها» (١٩٧٠). وإذا تجاوز المرء دلالات العناوين وإيحاءاتها إلى القصائد، فسيرى أن الشاعر كان في أكثر شعره متفائلاً، وهو ما بدا في هذا المقطع الذي كتبه بعد حرب حزيران ١٩٦٧:

خسرت حلماً جميلاً   خسرت لسع الزنابق
وكان ليلي طويلاً   على سياج الحدائق
وما خسرت السبيلا

(أ.ك، مجلد ١، ط ١٤، ١٩٩٦).

واستمرت هذه النغمة في أشعاره بعد خروجه من الأرض المحتلة، على الرغم من الهزات التي تعرضت لها المقاومة الفلسطينية في أماكن مختلفة، وإن كان المرء يلحظ أن الشاعر، بين الفينة والفينة، كان يكتب قصائد لا تخلو من حس حزين يصل أحياناً إلى درجة التشاؤم ويعبر عن ندم شديد لخروجه من حيفا. ولا تخلو بعض عناوين مجموعاته من دلالات التفاؤل «أحبك أو لا أحبك» (١٩٧١) و «محاولة رقم ٧» (١٩٧٤) و «أعراس» (١٩٧٧) ويكفي أن نشير إلى القصيدة التي صدر بها ديوانه الأخير. ومع أن «حصار لمدائح البحر» (١٩٨٣) لم يخل من قصائد لا تخلو من روح التحدي، وبخاصة أنها معظمها كتبت قبل رحيل الثورة عن بيروت، إلا أن العنوان ذو دلالة.

يمكن، مثلاً، قراءة قصيدة «بيروت» (١٩٨١) وملاحظة مدى إصرار الشاعر على مواصلة النضال، وكانت الثورة يومها قوية، ومن هنا قال:

«لن نترك الخندق

حتى يمر الليل» (أ. ك، مجلد ٢، ص ٢٢١).

بل ويمكن قراءة قصيدة «مديح الظل العالي» التي أنجزها إثر الخروج من بيروت. وكان يفترض أن تكون نهايتها سوداوية، لا نهاية ممتلئة إصراراً وقوة وتحدياً. ويبدو أن بطولات الفدائيين كانت ماثلة أمامه وهو يكتبها:

«عبثاً تحاول يا أبي ملكاً ومملكة

فسر للجلجلة

واصعد معي

لنعيد للروح المشرد أوله

ماذا تريد، وأنت سيد روحنا

يا سيد الكينونة المتحولة؟

يا سيد الجمرة / يا سيد الشعلة

ما أوسع الثورة

ما أضيق الرحلة

ما أكبر الفكرة

ما أصغر الدولة! (أ.ك، مجلد ٢، ص ٧٧)

وبدأ التحول في خطابه الشعري منذ لحظة الاسترخاء الفلسطيني، فقد أصبح الفلسطينيون بلا بر وبدون بحر قريب من فلسطين. ويصدر الشاعر عام ١٩٨٣ «حصار لمدائح البحر» وقد ضمت القصائد التي كتبها قبل ١٩٨٢، وأخرى، وهي قليلة، كتبها بعد الخروج. ويبدو العنوان، كما ذكرت، لافتاً للنظر.

ويبدو أن الشاعر بدأ يشعر بالمأزق الحقيقي للثورة، وقد جاءت قصائد «هي أغنية... هي أغنية» (١٩٨٦) و «ورد أقل» (١٩٨٦)، في أكثرها، لتعبر عن هذا. ويبدو عنوان المجموعة الثانية «ورد أقل» عنواناً دالاً بما فيه الكفاية. حتى إذا ما قرأنا عناوين قصائد المجموعة الأولى تيقنا من ذلك، ولنلاحظ: «هذا خريفي كله» و «أربعة عناوين شخصية: متر مربع في السجن، مقعد في قطار، حجرة العناية الفائقة، غرفة في فندق» و «أنا العاشق السيء الحظ» و «محاولة انتحار» و «آن للشاعر أن يقتل نفسه».

حقاً إن قصائد «ورد أقل» ليست كلها ذات نبرة حزينة يغلب عليها سمة التشاؤم، إذ في قسم منها ما يعبر عن إرادة قوية ممتلئة إصراراً وثقة بقوة الذات، إلا أن أكثرها يعبر عن قلق وشعور بالضياع، ولنلاحظ عناوين بعض القصائد: «تضيق بنا الأرض» و «يعانق قاتله» و «تخالفنا الريح» و «يحبونني ميتاً» و «خسرنا ولم يربح الحب».

واختلفت هذه النبرة يوم بدأت الانتفاضة. لقد شعر الفلسطينيون أنهم ما زالوا يملكون أوراقاً أخرى ما كانت ورقة بيروت آخرها. وشعر الشاعر أيضاً بهذا، وجاءت قصيدته التي أقامت الدنيا «عابرون في كلام عابر» (١٩٨٨)، لتعبر عن روح تعلو فيها نزعة التحدي. لقد شعر الشاعر أن الروح التي دبت في شعبه وقد انتقلت إليه. وتذكر هذه القصيدة بتلك المقالات التي كتبها درويش في أثناء حرب تشرين (١٩٧٣)، المقالات التي جمعها ونشرها في كتاب «وداعاً أيتها الحرب...وداعاً أيها السلام» (١٩٧٤). يكتب درويش في «عابرون»:

آن أن تنصرفوا

وتقيموا أينما شئتم ولكن لا تقيموا بيننا

آن أن تنصرفوا

ولتموتوا أينما شئتم، ولكن لا تموتوا بيننا

فلنا في أرضنا ما نعمل

ولنا الماضي هنا

ولنا صوت الحياة الأول

ولنا الحاضر، والحاضر، والمستقبل

ولنا الدنيا هنا... والآخرة»

(عابرون في كلام عابر، بيروت، دار العودة، ١٩٩٤، ط ٢، ص ٥٣)

وقد بلغ الأمر مبلغه، لنجد الشاعر في قصيدة «مأساة النرجس... ملهاة الفضة» (١٩٨٩) يبشر الفلسطينيين بالعودة، وقد تخيلها، ونجد القصيدة التي بدأت بالفعل «عادوا» تنتهي بما يلي:

«يعرفون، ويحلمون، ويرجعون، ويحلمون، ويعرفون، ويرجعون ويرجعون، ويحلمون، ويحلمون، ويرجعون». (أ.ك، مجلد ٢، ص ٤٤٧)

ولما كان درويش واحداً ممن ذهبوا إلى مدريد، فقد كنا نتوقع أن يصدر عنه شعر لا يخلو من إحساس بالإنجاز، فماذا قرأنا له؟

ابتداء أشير إلى أن تتبع مواقف الشاعر السياسية يقول لنا أنه لم يعد يؤيد العملية السلمية بالكامل، ولكنه في الوقت نفسه لم يرفضها بالكامل، وإن كان استقال من عضوية اللجنة التنفيذية لمنظمة التحرير الفلسطينية، إلا أنه قرأ نصوص (أوسلو) بحد أدنى من العدالة للفلسطينيين فوجدها «لا تعرف الأرض الفلسطينية المحتلة بأنها محتلة، وبالتالي لم يرد فيها أي تعبير يتضمن الانسحاب. والحديث عن «إعادة انتشار» في الضفة الغربية يعني أن السيادة الإسرائيلية تامة، وإلا لاستخدموا تعبيرالانسحاب» (الكرمل، ٥٢، ١٩٩٧، ص ٢٢٢).

سأقف، الآن، أمام نصوص الشاعر التي كتبها بعد (مدريد) و(أوسلو) لأبرهن صدق ما ذهبت إليه، ساعة اخترت العنوان، ولأبين أنها - أي قصائده - تعبر عن خيبة الشاعر لا عن تفاؤله، وسوف أقف أمام عناوين القصائد وثنائياتها الرئيسة ونهاياتها.

١ - العناوين:

يرى (السيميائيون) أن العنوان «أول مفتاح إجرائي به نفتح مغالق هذا النص سيميائياً، من أجل تفكيك مكوناته قصد إعادة بنائها من جديد» وأنه - أي العنوان - «بمثابة رأس للجسد، والنص تخطيط له، وتحوير، إما بالزيادة أو الاستبدال أو النقصان أو التحويل» و «أنه يقدم لنا معرفة كبرى لضبط انسجام النص وفهم ما غمض منه، إذ هو المحور الذي يتوالد ويتنامى ويعيد إنتاج نفسه، وهو الذي يحدد هوية القصيدة» بالإضافة إلى أنه يعلن «مقصدية ونوايا المبدع ومراميه الأيديولوجية» بحيث «يحاول المؤلف أن يثبت فيه قصده برمته..» (انظر د. جميل حمداوي، السيموطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد ٢٥، ع٣، آذار ١٩٩٧، ص ١٠٧ وما بعدها).

يحتوي ديوان «أحد عشر كوكباً» على ستة عناوين رئيسة ليست قصائد، الأولى منها تحتوي على عناوين فرعية. وقد اختار درويش جزءاً من عنوان القصيدة الأولى ليكون عنواناً للديوان برمته. وقد يتبادر إلى الذهن، عندما يقرأ المرء العنوان، أنه ذو دلالة دينية، فنحن، المسلمين، سرعان ما نتذكر الآية القرآنية من سورة يوسف (إني رأيت أحد عشر كوكباً..)، وإذا صح أن عنوان القصيدة كان «أحد عشر قمراً على آخر المشهد الأندلسي «فلا أرى أن درويش كان مصيباً في استبدال مفردة

بأخرى، ولو ظل على ما كان عليه بداية، لما انصرف ذهننا إلى ما انصرف اليه، وليس هناك من شك في ان الكوكب، هنا، هو المقطع الشعري، لا الأخ، كما يفهم من النص القرآني، لأن القصيدة الأولى تتكون من أحد عشر مقطعاً. وعموماً فإن العنوان الرئيسي يعبر عن نهاية لا عن بداية، كما لو أننا نقرأ مرثية تتشكل من أحد عشر مقطعاً، ولنلاحظ عبارة «آخر المشهد الأندلسي». وتعزز العناوين الفرعية الأمر: «في المساء الأخير على هذه الأرض»، «أنا واحد من ملوك النهاية»، «للحقيقة وجهان والثلج أسود، «من أنا بعد ليل الغريبة؟» «في الرحيل الكبير أحبك أكثر»، «لا أريد من الحب غير البداية».. الخ.

وتلي هذه القصيدة قصيدة «خطبة» الهندي الأحمر «ما قبل الأخيرة أمام الرجل الأبيض» ولنلاحظ كلمة «الأخيرة»، وليس ثمة شك في أنه عنوان يحيلنا إلى موضوعة كبيرة لأنه يستثير فينا، كما استثار العنوان الأول، قصة شعب أباده شعب آخر، أو أتى عليه حيث لم يبق له في مكانه شيئاً.

ولا يختلف العنوان الثالث كثيراً «على حجر كنعاني في البحر الميت»، فالبحر ميت، وليس هناك ما يشير إلى كائن حي يعرف ما هو موجود على الحجر. ولعلنا هنا نشير إلى الاجتهاد الموفق للدكتور أحمد الزعبي في تفسيره للقصيدة ودلالاتها الرمزية. (حول ذلك انظر كتابة: الشاعر الغاضب محمود دريوش، دلالات اللغة وإشاراتها وإحالاتها، اربد، ١٩٩٥، ص ٢٥ وما بعدها، حيث يرى في البحر الميت رمزاً للأمة العربية، وفي الحجر حجر الفلسطيني في الانتفاضة).

ويشذ عنوان القصيدة الرابعة «سنختار سوفوكليس»، ولعله الاستثناء الذي يعزز القاعدة، فيما يدعم العنوان الخامس العناوين الثلاثة الأولى

«شتاء ريتا الطويل»، ويعززها كذلك العنوان السادس «فرس للغريب. إلى شاعر عراقي «فالفرس للغريب لا للشاعر العراقي.

وهكذا نلحظ كلمات «آخر» و«الأخيرة» و«ميت» و«شتاء طويل» ، «غريب»، وهي كلمات لا تعبر عن تفاؤل قدر تعبيرها عن تشاؤم وموات.

وإذا انتقلنا إلى ديوان «لماذا تركت الحصان وحيداً؟» ووقفنا أمام القسم الأخير الذي يحمل عنوان «أغلقوا المشهد»، باعتباره القسم المعبر عن تجربة ما بعد (مدريد) و (أوسلو) لاحظنا الشيء نفسه. وكما ذكرت، فإن إغلاق المشهد تم من طرف واحد لا من طرفين، وإلا لاستخدم الشاعر «أغلقنا» الفعل الذي يدل على المشاركة بالتساوي، خلافاً لأغلقوا الذي يعبر عن قيام طرف بالإغلاق هو الطرف القادر.

ويحتوي هذا العنوان على عناوين أربعة فرعية هي: «شهادات من برتولد بريخت أمام محكمة عسكرية» و «خلاف، غير لغوي، مع امرئ القيس» و «متتاليات لزمن آخر» و «عندما يبتعد». وإذا ما أخذنا بمقولة «النص والاستثارة»، فما من شك أن هذه العناوين تستثير في أذهان المثقف اليساري الفلسطيني وغير الفلسطيني، القارئ لأشعار درويش، أشياء كثيرة. ثمة يساري يشهد أمام محكمة عسكرية، وشخص لعله بريخت / درويش يختلف خلافاً غير لغوي مع امرئ القيس ابن الملك، والعنوانان يشيران إلى أن هناك طرفين هما الضحية والجلاد أو المثقف والسلطة، ولعجز الأول فإنه يكتب متتاليات لزمن آخر غير هذا الزمن الذي يضم الضعيف والقوي، الإنسان والجلاد، وتكون النهاية في زمن مثل هذا ابتعاد الإنسان، إنه يختار الابتعاد حتى يحافظ على إنسانيته. والقوي هو الذي يغلق المشهد، فيما يبتعد الضعيف مضطراً ومقهوراً وغير راضٍ.

حقاً إن العنوان لا يقول كل شيء، هنا، ولكنه ذو دلالة، والدلالة ليست

بخافية: أنت تدلي بشهادتك لخلافك مع امرئ القيس، ولأنك ضعيف تغني لزمن آخر وتبتعد. وقد يقول قائل إن الضعيف هنا ليس واحداً، فهو تارة درويش، وطوراً الجندي الإسرائيلي الذي يرفض ما تقوم به إسرائيل من قمع لشعب بريء ومسالم. وهنا يمكن الاسترشاد بآراء درويش حول أنا المتكلم في نصه يقول: «أنا الشاعر مكونة من عدة ذوات، وقد تروي قصة جماعية، وهذه الأنا قد تتحول إلى أنا الآخر، وأنا العالم...» (الكرمل، ٥٢، ١٩٩٧، ص ٢١٩).

وإذا ما قارنا عناوين قصائد مرحلة السلام بعناوين قصائد الإنتفاضة، وبخاصة المشهورة منها وهي قصيدة «عابرون في كلام عابر» ابصرنا الفرق واضحاً.

٢- ثنائية المنتصر والمهزوم:

لو نظرنا في قصائد «أحد عشر كوكباً على آخر المشهد الأندلسي» و«خطبة الهندي الأحمر - ما قبل الأخيرة - أمام الرجل الأبيض» و «فرس للغريب» و«خلاف، غير لغوي، مع امرئ القيس» فسنجد أنها تقوم على ثنائية المنتصر والمهزوم، القوي والضعيف، وسنرى أن الشاعر، في أكثرها، يمثل الجانب الثاني وينطق باسمه، ويعبر في طريقة كلامه عن ذات تشعر بالخواء وتقر بالهزيمة، ذات ضعيفة بلغت منها الهزيمة مبلغاً بعيداً لدرجة تبدو فيها غير قادرة على الفعل إطلاقاً. ولم يكن الحال كذلك في قصيدة «مديح الظل العالي» وقصيدة «عابرون في كلام عابر»، بل وفي قصيدة «أرى ما أريد» وقصيدة «مأساة النرجس ملهاة الفضة»، والقصائد الثلاث الأخيرة كتبت في فترة الانتفاضة.

في قصيدة «أحد عشر كوكباً» هناك قطبان أساسيان هما «الفاتحون

الجدد» الذين وصلوا، و«الفاتحون القدامى الذين مضوا جنوباً شعوباً ترمم أيامها في ركام التحول»، وينتمي أنا الشاعر ألى الأخيرين الذين بكت الكمنجات على خروجهم من الأندلس. وتتكرر عبارة «قد ذهب الفاتحون وأتى الفاتحون». ثمة فتح وفتح مضاد، وثمة زمان قديم يسلم هذا الزمان الجديد مفاتيح أبوابنا. والفكرة هذه هي محور القصيدة الثانية في الديوان - أي قصيدة «خطبة الهندي». ويمهد درويش لها بالنص التالي الذي قاله (سياتل، زعيم دواميش):

«هل قلت: موتى؟

لا موت هناك..

هناك، فقط، تبديل عوالم»

(أ.ك، مجلد ٢، ص ٤٩٩)

وهكذا يحل الرجل الأبيض محل الرجل الأحمر - الهندي الأحمر - هذا الذي نصغي إلى صوته، تماماً كما أصغينا إلى صوت المنتمي للمهزومين في القصيدة السابقة. وإذا كان الأخير قال:

والنهاية تمشي إلى السور واثقة من خطاها

فوق هذا البلاط المبلل بالدمع، واثقة من خطاها

من سينزل أعلامنا: نحن أم هم؟ ومن

سوف يتلو علينا «معاهدة الصلح» يا ملك الاحتضار؟

(أ. ك، مجلد ٢، ص ٤٨٥).

فإن الأول يقول:

ونحن نودع نيراننا، لا نرد التحية.. لا تكتبوا

علينا وصايا الإله الجديد، إله الحديد، ولا تطلبوا

معاهدة للسلام مع الميتين، فلم يبق منهم أحد

يبشركم بالسلام مع النفس والآخرين.

(أ. ك، مجلد ٢، ٥٠٩)

ولا يختلف انا المتكلم في فرس للغريب» عنه في «أحد عشر كوكباً»، وقطبا المعركة في القصيدة هما العراق، وأمريكا ودول التحالف، وتخسر الأولى التي يقف الشاعر إلى جانبها الحرب:

وللقمر البابلي على شجر الليل مملكة لم تعد

لنا، منذ عاد التتار على خيلنا، والتتار الجدد

يجرون أسماءنا خلفهم في شعاب الجبال، وينسوننا

وينسون فينا نخيلاً ونهرين: ينسون فينا العراق..

(أ. ك، مجلد ٢، ص ٥٥١)

وتبدو ثنائية الإسرائيلي المنتصر والفلسطيني الخاسر واضحة في «خلاف، غير لغوي، مع امرئ القيس». وهكذا نجد أنفسنا، في القصائد السابقة، أمام عرب الأندلس والهنود الحمر والعراقيين والفلسطينين، وجميع هؤلاء خاسرون، وينطق الشاعر باسمهم، وأمام الأوروبيين والرجل الأبيض والأمريكيين والإسرائيليين، وهؤلاء رابحون فقد حل أكثرهم محل الآخرين أو انتصروا عليهم. ثمة تبديل عوالم. فهل دفع الإحساس العميق بالخسارة الشاعر ليكتب هذه القصائد؟

٣- نهايات القصائد:

يذهب بعض نقاد الشعر إلى أن القصيدة «تتبني على مقومات ثلاثة هي العنوان وبؤرة القصيدة والنهاية» (انظر جميل حمداوي، ص ١٠٧)، والنهاية هي نتيجة النص وتعود على بدء القصيدة، وفيها يكشف الشاعر مرماه. فكيف بدت نهايات قصائد درويش فيما بعد (مدريد) و (أوسلو)؟

تنتهي قصيدة «أحد عشر كوكباً» بالسطرين التاليين:

الكمنجات تبكي على العرب الخارجين من الأندلس

الكمنجات تبكي مع الغجر الذاهبين إلى الأندلس

والبكاء هو بكاء الرثاء لا بكاء الفرح. وتتكرر كلمة (موتى)، في المقطع الأخير من «خطبة الهندي الأحمر..» ست مرات، ويعقد السلام بين الرجل الأبيض والهندي الأحمر، ولكنه سلام المنتصر مع الميتين. وتشكل هذه القصيدة عموماً الوجه الآخر ل «عابرون في كلام عابر»، والفارق بينهما يكمن في أن الأخيرة كتبت في فترة الانتفاضة فجاءت تعبر عن روح التحدي، والثانية كتبت في فترة مفاوضات السلام، وكانت تعبر عن روح تشعر بالهزيمة.

ولا تختلف نهاية «فرس للغريب». حقاً أن فيها ما يدل على أن الشاعر يملك حساً تفاؤلياً بالمستقبل، وهو ما يبدو في قوله: «سوف تطرز بنت عراقية ثوبها بأول زهرة لوز/ وتكتب أول حرف من اسمك/ على طرف السهم فوق اسمها../ في مهب العراق» إلا أن روح القصيدة تشعر القارئ بغير ذلك.

ويطلب أنا المتكلم في «خلاف، غير لغوي، مع امرئ القيس «أن يذهب وحده على درب قيصر، لأن قوم الشاعر، بعد توقيع معاهدة الصلح، رأوا الدخان يطل من الوقت أسود، ولهذا فلم يجدوا نجمة للشمال ولا خيمة للجنوب، ولم يتعرفوا على صوتهم أبداً.

ويبدو أن درويش في أشعاره خير معبر عن شعور الثوريين العرب الذين دافعوا عن المشروع الاشتراكي والمشروع القومي والمشروع الوطني، وكانت النتيجة أن اخفقت هذه المشاريع الثلاثة.

أحمد دحبور:
وصلت حيفا ولم أعد اليها

يجدر الوقوف عند أحمد دحبور بخاصة، فهو، مثل يحيى يخلف، من مهجري عام ١٩٤٨ الذين حلموا منذ الهجرة بالعودة إلى مدنهم وقراهم، وقد زادت حياة اللجوء القاسية من حنينهم، وظل هؤلاء ينظرون إلى المخيمات على أنها مخيمات العودة لا مخيمات التوطين. وإذا كانت المأساة الفلسطينية عربية وفلسطينية، فإنها لهؤلاء عربية وفلسطينية وخاصة.

ولد أحمد دحبور في حيفا عام ١٩٤٦، وعاش في مخيمات اللجوء حياة صعبة يصفها على النحو التالي: «كان لوالدي الشيخ مهنة غريبة، فقد كان يغسل الأموات ويقدمهم للدفن، وكان يسحر في رمضان، ويقرأ القرآن على القبور، وكان هذا يعطي انطباعاً في المخيم أننا أسرة على علاقة وطيدة بالموت، وكنا فقراء إلى حد يصعب وصفه، ويمكن القول أننا كنا أفقر أسرة في المخيم» ويتابع: «كنا أسرة كبيرة العدد، ولم يتوفر لنا إلا غرفة واحدة، حتى أن أخي الكبير عندما تزوج اضطر إلى وضع ساتر قماشي بيننا وبينه هو وعروسه في الغرفة نفسها» (انظر: أعلام الأدب العربي المعاصر، سير وسير ذاتية، بيروت، ١٩٩٦، مجلد ١، ص ٥٨٩.

وانظر أيضاً مقدمة أعماله الكاملة، بيروت ١٩٨٣، ص ٢١، ص٢٢).

ولعل هذا هو السبب الذي حدا به إلى الانحياز إلى الفقراء واللاجئين معاً، حتى إذا ما نضج والتحق بالثورة الفلسطينية وشهد المعارك التي خاضتها في الأردن ولبنان انحاز إلى حيفا انحيازاً مميزاً. حقاً إن محمود درويش غنى لحيفا وكرملها، وهو ما بدا في أشعاره التي كتبها بعد خروجه عام ١٩٧٠، إلا ان ثمة فارقاً بين الاثنين، ففي حين غادر درويش حيفا واعياً لما يقدم عليه، غادر دحبور المدينة وعمره عامان، وكان حنينه إليها عائداً إلى حياته في المخيم، لا لأنه عاش في حيفا، كما هو الحال مع درويش.

ويصبح دحبور الصوت الشعري المميز المعبر عن تطلعات شريحة كبيرة من شرائح المجتمع الفلسطيني، هي شريحة اللاجئين التي خرجت، نتيجة للحل السلمي، من المولد بلا حمص، مع أنها دفعت على مدار خمسين عاماً ثمناً باهظاً، حتى لكأن اللاجئين أصبحوا يهود التاريخ، وحتى ليبدو ما قاله مظفر النواب فيهم قولاً غير مبالغ فيه. يقول مظفر:

«ومرت جنازة طفل على حلمي بالعشي

يراد بها ظاهر الشام

فقلت أثانية كربلاء

فقالوا: من اللاجئين

كفرت:

وهل ثمّ أرض تسمى لجوءاً ليدفن فيها

وهل في التراب كذلك مقبرة أغنياء ومقبرة فقراء»

(أ.ك، لندن، ١٩٩٦، ٢٦٨)

وقوله:

«هنا دفن الطفل في آخر الأمر

يا أرض غزة فاسترجعيه لئلا مقابرهم تستفز» (ص ٢٧٠)

وإذا كانت سميرة عزام صورت، قبل انطلاق الثورة، واقع اللجوء، وذلك في قصتيها «لأنه يحبهم» و «فلسطيني» وأبرزت لنا فيهما صورة اللاجئ، الخانع أو اللص او المتواطئ...الخ، فإن دحبور الذي كبر واشتد عوده الشعري إبان تألق الثورة، يقدم صورة أخرى للاجئ، ويصبح الأخير رافضاً للذل ثائراً على القيد:

«أسمع أبيت اللعن راوية المخيم

افتح له عينيك وافهم:

هذه الخرائب والمجاعة والخفوت

هذي الإعاشة والصدى الخاوي وأشباح البيوت

فيها كبرت، بها كبرت

وفوضتني عن جهنم» (أ. ك، بيروت، ١٩٨٣، ص ٢١٣)

على أن افتخاره هذا لم يجعل منه إنساناً متعصباً، ولقد علمته حياة الناس في هذه البيئة حب الناس، كما علمه الجوع ورباه أن همومه ليست فردية ذاتية، وإنما هي ذات بعد عربي، وإن ضن العرب عليه. وكما يذكر احمد دحبور، فانه نشأ كما نشأ جيله، المولود في أوساط الاربعينيات، حيث كانت القوائم المشتركة لما يسمى بجيل الستينيات تشمله من حيث كتابة قصيدة التفعيلة والالتزام بالثورة الفلسطينية، على خلفية هي خليط من وجودية وقومية» (انظر: الحياة الجديدة، رام الله، ١٩٩٧/٢/١٢). وقد عبر عن هذا في غير قصيدة، ومنها القصيدة السابقة نفسها:

«لي وجه وذاكرة

ولي في العمق بيت ما تهدم

فاترك علي الهم أستأصل غرابه

اترك على الجوع، هذا الجوع رباني وعلمني كتابه
وأذكر إذا استحلفت أني لم أبع أهلي وإن ضنوا عليا
(عربية هذي الهموم وأنت تعلم
عربية، فانظر إليا)» (أ. ك، ص ٢١٦)

وبناء على ذلك فإن عناوين بعض مجموعاته «حكاية الولد الفلسطيني» (١٩٧١) و «طائر الوحدات» (١٩٧٣)، وعناوين بعض قصائده «حكاية الولد الفلسطيني» و «عرس على الطريقة الفلسطينية» و «راوية المخيم» و «الولد الفلسطيني يدعو إلى الكلمة التي حذفتها الرقابة» و «لا مرثية الولد الفلسطيني» و «ساعتان من الكهولة على حساب الولد الفلسطيني» و «فلسطين الهوى»، لا تعبر عن إقليمية ضيقة.

وقد أصدر الشاعر مجموعته الأولى «الضواري وعيون الأطفال» (١٩٦٤) يوم كان عمره ثمانية عشر عاماً، وهي مجموعة يصفها بأنها «تتنطع لهموم» أكبر بكثير من الفتى الذي كتبها، وأكبر من وعيه أيضاً» وقد ذهب فيها «إلى تقليد الشاعر خليل حاوي إلى درجة لا تخفى على أي مطلع» وكان يرى في «الغموض لوجه الغموض مسحة من عبقرية» (أ.ك، ص ١٨). واختلفت عنها مجموعاته اللاحقة، فلقد ارتطم عام ١٩٦٩ بمشكلة الشاعر والجمهور، وذلك يوم تدفق الناس بالآلاف ليتفرجوا ويسمعوا «شعراء الثورة»، ومن يومها أصبح الجمهور هاجساً له (انظر أ. ك، ص ١٠)، وإن عاد، في فترة متأخرة ليكتب عن اعتراض الشاعر «على أشكال التعبير السائدة مما يمالئ رغبات الجمهور السطحية» (انظر: الحياة الجديدة، ١٢/٢/١٩٩٧).

ويلاحظ الدارس لأشعار دحبور أن هناك توازياً طردياً ما بين أشعاره ومسيرة الثورة.. تقوى الثورة إثر هزيمة حزيران ١٩٦٧ ويشتد عودها،

فيكتب الشاعر يوم انطلاقتها في ١٩٦٩/١/١ قصيدة «حكاية الولد الفلسطيني»، وفيها يتساءل عم سيخسره الفقراء، سوى جوعهم والقيد، حين يقاومون، وينهيها، وهو ممتلئ إصراراً على المقاومة. يقول:

«لأن الكف سوف تلاطم المخرز

ولن تعجز

ألا لا يجهلن أحد علينا، بعد، إن الكف لن تعجز (ص ٢٠٢)

ومع أن الثورة خسرت مواقعها في عامي ١٩٧١/٧٠، نجده يصر على ان زمانه زمان للبطولة، وأن الوصول إلى كربلاء ليس معجزة، وكان أن خطا فانهدم الجدار المستحيل، علماً بأنه كان مطلوباً على كل الحدود، ويكون دمه ليلاً عربياً ممهوراً بتواقيع الفقراء، وتظل دربه سالكة من ماء الجدب إلى أقصى الطوفان. ويظل هذا الإصرار ماثلاً على الرغم من تعرض الثورة، من جديد، لأزمات جديدة. وينهي الشاعر قصيدة «لا مرثية الولد الفلسطيني» التي وردت في ديوان «بغير هذا جئت» (١٩٧٧) بالمقطع التالي:

«نعرف قبل هذا أن للفرس الفلسطيني همته

وأن عليه أن يتفرس الطرقات:

لا قمصاننا بيض فنرفعها

ولا أعناقنا جفت فنقطعها،

ولكنا نقوم إلى بدايات الزمان -

وقبلنا دمنا يعوم على الصهيل:

لو قلت إن يد الفلسطيني مشركة لكفرني الجليل» (ص ٤٥٤).

وتستمر هذه الروح في قصيدة «كلام الغريب» (١٩٨٠)، وفيها يقول صاحب أنا المتكلم له: أدرك التعب القافلة. وعلى الرغم من ذلك يطلب

منه مزيداً من التعب.

وتختلف نغمة قصائد دحبور بعد الخروج من بيروت. إنها تبدو ذات نغمة هادئة. وعلى الرغم من أن الشاعر يشير إلى أنه منذ «واحد وعشرون بحراً» (١٩٨٠) بدأ يلجأ إلى التجريب، حتى ليبدو هاجسه، إلا أنني أرى أن انطفاء جذوة المقاومة كان عاملاً مهما في ذلك، ودليلي على هذا أنه كتب مع بداية الانتفاضة وإثر عودته إلى غزة قصائد تذكر بقصائده ذات النزعة الغنائية. ويجدر هنا الوقوف قليلاً أمام مقالته «كيف تهدم؟ كيف تبني قصيدة» (الحياة الجديدة ١٩٩٧/٢/١٢)، ذلك أن جزءاً مما ورد فيها يعارض ما ورد في مقدمة أعماله الكاملة، وبخاصة فيما يمس العلاقة مع الجمهور والموضوعات التي يمكن أن يكتب الشاعر فيها.

يرى الشاعر أن لكل شاعر بيئتين؛ عامة تشتمل على منظومات من القيم والأسئلة الثقافية والاجتماعية والسياسية وما إلى ذلك، وبيئة ضيقة توجهه وتؤثر فيه بما يشبه التأثير الحزبي الخلوي، وتأثير الثانية يكون الأخطر والأعمق. وهذا ما انعكس لديه، ومن هنا اختلفت قصائده في الثمانينيات، إلا أقلها، عن قصائده في السبعينيات. ولم يعد إرضاء الجمهور الذي كان هاجسه يفرض عليه أشكالا تعبيرية سائدة تمالئ رغبات الجمهور السطحية.

ولعل دحبوراً في مقالته يعفينا من تساؤلات عديدة، فهو ينهيها بقوله: «فأخشى أن يكون جوابي عن هذا السؤال الهام كيف تبني قصيدة؟ هو: كيف تهدم قصيدة ناجحة؟.. لست سعيداً بذلك لكنني أحاول، أتعلم وأتألم.. إنها مشكلتي أولاً وأخيراً.. ولن أتوب»

ولكن ذلك لا يمنع من إبداء بعض الملاحظات فيما يمس شعره، ومنها أن قصائده التي كانت تثير الجماهير، وتلك التي كتبها فيما بعد على

شاكلتها، هي قصائده التي نقرأها ونقف عندها لنتمعن فيها، خلافاً للقصائد التي كتبها تحت هاجس التجريب. ولربما يعترض دحبور على ذلك، ويقول إن هذه القصائد لن تصمد أمام الزمن، وإذا كان لها حتى الآن سحر ما، فإن سحرها يختلف من قارئ لقارئ، ويبدو تأثيرها على القارئ الفلسطيني مغايراً لتأثيرها على القارئ الأوروبي أو القارئ العربي غير المسيس، وقد يضيف أيضاً: إن تأثيرها على القارئ الفلسطيني نفسه سيختلف إذا ما اختلفت الظروف. وهذا رأي نقدي يحترم ويؤخذ به، ولكن قصائد الشعر التي صمدت هي تلك التي كان أصحابها يعبرون فيها عن تجربة إنسانية أو قومية أو وطنية تعبيراً حاراً، لا تلك القصائد التي كتبت في لحظات هادئة، تحت هاجس التجديد في الشكل.

وليس هناك من شك أن ثمة فارقاً بين قصيدة دحبور «مفردات في المكان» (إبداع، نيسان وأيار، ١٩٩٧، ص ٢٧) وقصيدته «مسافر مقيم» (إبداع، كانون ثاني، ١٩٩٧، ص ١٩).

ولا أريد هنا أن أدخل في حوار حول طبيعة الشعر، ذلك أن ما يهمني هو الوقوف أمام المضامين ورؤية أصحابها فيها. وسوف أقف أمام ثلاث قصائد هي «بنود الطموح» (١٩٨٥) و «العودة إلى شاي الصباح» (١٩٨٨) و «مسافر مقيم» (١٩٩٥).

كتب الشاعر «بنود الطموح»، وهو في تونس، ونشرها في مجلة «الكرمل» في العام نفسه (عدد ١٦)، وهي قصيدة من سبع قصائد، وفيها نصغي إليه يحصي بنود طموحه: أن يشرب الشاي فجراً، وأن يذهب إلى كنوزه الدفينة في المدينة، وأن يراسل أيضاً من خففت عليه جروحه، ولكي يحقق ذلك فلا بد من إنجاز مدينة روحه التي تتكون من وقت وأرض أمينة. وكأنما هناك صوت يستكثر عليه هذا، ولكنه لا يتراجع، فلكي يحصل على

الشاي والفجر والدفتر والطوابع لابد من قلاع وعسكر ومدافع، والأهم من هذا كله، لا بد من أن يدافع. (الكرمل، ١٦، ١٩٨٥، ص ١٥٠)

وليست هذه القصيدة ذات نبرة خطابية. إنها قصيدة هادئة، والهم الذي يؤرق الشاعر هو هم فقدان المكان الأمين. وثمة قصيدة من القصائد السبع عنوانها «بلادنا» وفيها يتساءل «أليس من حقنا؟ أليست بلادنا؟»

وكتب «العودة إلى شاي الصباح» ليخاطب طفل الحجارة، هذا الذي أعرب، يوم خرج منتفضاً، أن ضميرهم في السوق مستتر، ورأى فيه آخره الذي سينبت فيه ثانية، كما أنه - أي الطفل - سينبت في الشاعر. ويذكرنا قوله فيها:

«وقد أعربت يوم خرجت:

أن ضميرهم، في السوق، مستتر»

(محمد علي اليوسفي، أبجدية الحجارة، ١٩٩٣ ط ٢، ص ١١٧)

بقوله في قصيدة «العودة إلى كربلاء»:

«شاهدتهم - عين المخيم في لا تخطي - وكانوا:

تاجراً ومقامراً ومقنعاً

كانوا دنانير الدخيل» (أ. ك، ص ٢٥٩)

والثنائيات هي هي: الثوري والمقامر، صاحب الضمير والتاجر.

وتشعره الانتفاضة بالنشوة، فقد جعلت عودته إلى حيفا قريبة جداً، وهو الذي عاش بعد الخروج من بيروت حياة صعبة، لأنه لم يكن يتنقل من مكان إلى مكان بسهولة. لقد كان كل شيء يكشفه: الحقائب والملامح، وإذا ما ابتسم بحث الآخرون عن القذيفة في ابتسامته، وهنا لا بد من أن يعبس. ولا يرى في ثورته، حين يثور، أنه يشاغب أو يعاتب، إنه يلبي الينابيع الدفينة، ولا تعني هذه سوى العودة إلى الوطن الذي هو وحده

يمنحه الأمان، الأمان الذي لم يحصل عليه من العمومة والأخوة القساة، حتى إذا ما جاء الغزاة أدركته الجنازير وأدركه الشتات. وهكذا يعبر دحبور عن فرحته بالانتفاضة/

«**فيا مقلاع**

وجهتك الجهات

وما من وردة نصفين، بل هي وردة وردة

ولا سفر

بل العودة

ووحدك تطلق العصفور من حجر

فينفض ريشه الحجر»

أو «ويا شرري ومقلاعي

تعال نركب الدنيا

فسوف يعود، بعد الغيبة، البشر

ولا تبطئ..فها شاي الصباح السخن ينتظر» (اليوسفي، ١٢٢).

وليست هذه النغمة نغمة استثنائية في قصائد تلك الفترة (١٩٨٨)، وقد أشرت إلى قصيدة درويش «مأساة النرجس...ملهاة الفضة». ولكن ما يهمنا هنا هو قصائد دحبور بعد عودته إلى غزة.

عاد الشاعر إلى غزة، وكان واحداً ممن وافقوا على الحل السلمي، وكتب العديد من القصائد، وسوف أتناول واحدة منها هي قصيدة «مسافر مقيم» التي نشرها في مجلة إبداع المصرية، لأنها تعكس، بوضوح، مشاعره بعد مجيئه إلى غزة ضمن الحل المنجز.

والقصيدة تعبر، بحق، عن خيبة الشاعر من العودة التي تمت. ولا يختلف عنه يخلف في روايته المدروسة. حلم دحبور، كما حلم يحيى،

بالعودة إلى مسقط رأسهما، وكان الحلم يراودهما، على مدار رحلة النفي والشتات كما راود اللاجئين كلهم، وكانا يأملان -أي دحبور ويخلف- بعودة المقيم، لا عودة الزائر، وبعودة المنتصر لا عودة الضعيف. ولما جاء الأول قال:

«**وكيف جئت أحمل الكرمل في قلبي**

ولكن كلما دنا بعد؟

حيفا، أهذي هي؟

أم قرينة تغار من عينيها؟

لعلها مأخوذة بحسرتي

حسرتها علي أم يا حسرتي عليها؟

وصلتها ولم أعد إليها

وصلتها ولم أعد إليها

وصلتها ولم أعد...» (ابداع، ص ٢٥)

وليس هناك من شك في أن صوت الشاعر هنا هو صوت معظم العائدين، وما من شك أيضاً في أنه يعبر عن شعور اللاجئين القديم بالظلم الذي ألم بهم، الظلم الذي أخذوا يشكون في أنه سيزول عنهم يوماً ما. ومن هنا دلف إلى رسالة الغفران للمعري، واتخذ من حالةالانتظار التي عاشها بعض شخوصه في يوم الحشر مثالاً لحالة انتظار اللاجئين. ومن قرأ المعري يتذكر علي بن منصور قبل أن تحل مشكلته. ولئن كان علي دخل الجنة في النهاية، فإن اللاجئين الذين ما زالوا يعيشون في المخيمات فقدوا الأمل، ومن هنا كرروا تلك النكتة التي تذهب إلى أن مشكلتهم لن تحل حتى في يوم البعث: لقد حوسب الناس جميعاً، ودخل من يستحق النار النار كما دخل من يستحق الجنة الجنة، وامتلات هاتان قبل أن تحل

مشكلة اللاجئين، ولما جاء دورهم ولم يكن لهم متسع، تقرر أن يعيشوا في الخيام من جديد. «لا أمي تريدني ولا أبي، والشاعر الأعمى يحار بي» هذا ما يقوله الشاعر الذي يقول أيضاً:

«**كأن الشاعر الأعمى رآني**

عند واد غير ذي زرع

وكنت خارج الفردوس والجحيم» (ابداع، ١٩)

ومن هنا جاء العنوان «مسافر مقيم». فالشاعر مسافر ومقيم، وهو لم يعرف الاستقرار من قبل، ولا يشعر به الآن، ولن يشعر به إلا إذا عاد إلى حيفا. وإذا كان الجار، وهو عائد من الحجاز، قد مات دون أن يعود إلى حيفاه الخاصة فإن الآخرين عادوا إلى حيفاهم الخاصة: «كل حي وله حيفاه إلا أنت دون حيفا». وما كانت حياة دحبور وحياة أهله، يوم خرجوا، إلا ضرباً من الشقاء - وكان ينبغي ألا يخرجوا، ولم يكن شخصياً مسؤولاً عن خروجه، فقد كان ابن عامين، وقد رأى أبوه النجاة مخرجاً-. ويطالع الشاعر الأعمى صاحب البصيرة الخطوط في كف الشاعر كما يطالع الجريدة، ويقرأ له أيامه القادمة:

«- **تخرج من مكيدة، تدخل في مكيدة**

تخب في الدوار والحمى

جحيمك الفقدان

فردوسك الرجوع والأمان

فاهبط إلى بداية الخروج

حرر جمرة الذكرى تحرك جبل النسيان» (ابداع، ٢١).

والعبارة التي تتكرر في القصيدة هي: «جحيمك الفقدان، فردوسك الرجوع والأمان»، وهذا ما يعتمل في وجدان دحبور واللاجئين، وهذا ما

قالته أم سعد في رواية كنفاني «أم سعد». لقد بدأ جحيم اللاجئين منذ اللجوء، وإذا كانت حيفا هي الجنة، كما قالت أم الشاعر له، فإن حلم العودة مثل حلم دخول الجنة، وكان درويش ومعين بسيسو قد استعارا مقولة ناظم حكمت ووظفاها في شعريهما: «أدخلوني إلى الجنة الضائعة، سأصرخ صرخة ناظم حكمت «آه يا وطني»، هذا ما قاله درويش في قصيدة «النزول من الكرمل» (انظر ديوان أعراس، ١٩٧٤، ص ٣٠)

وتكمن الفجيعة في أن دحبوراً يكتشف بعد عودته أنه وصل ولم يعد، وأن الكرمل كلما دنا بعد. «وحيفا هذه ليست مدينة، إنها الجنة، ومن لا يصدق فليسأل أمي» (انظر: أ. ك، ص ٢٢). ويسأل أمه، وهو طفل: يمه...خذيني إلى حيفا» ويأتيه جوابها: «غداً تكبر، يا حبيبي، وتأخذني أنت إليها»، وكبر ووصل حيفا، ولكن ليزورها لا ليعود إليها، ولعل أمه التي كررت مع آلاف اللاجئين: عائدون، لعلها ماتت دون أن ترى أجمل البلاد.

ويعبر الشاعر عن حقيقة مشاعره، وعن خيبته من الحل الذي لم يعد اللاجئين إلى ديارهم «كان الجوع في خياله مدينة، ولم تكن حيفا هناك». فهل كانت أم حسين، وهي أم سعد الحقيقية، مخطئة حين قالت قبل موتها، وقد سئلت عن رأيها في (مدريد): «الآن أشعر أنني خسرت فلسطين، ولن أعود إليها (انظر الاداب ٧ و ١٩٩٢/٨، ولم أطلع شخصياً على المقابلة التي أجريت معها، وأعتمد هنا على الدراسة التي أنجزها الدكتور اشتيفان فيلد ونشرتُها مترجمة في كنعان، عدد ٨٣، ١٩٩٦).

لقد ورد في قصيدة «كلام الغريب» التي نظمها الشاعر عام ١٩٨٠:

«**قال لي صاحبي: أدرك التعب القافلة**

فمزيداً من التعب

ان غربتنا في قطار الدم العربي

تقتضي أن نواصل رحلتنا الشاملة

الطريق معذبة

وفلسطين ليست فلسطين إلا إذا طلبت كاملة» (أ. ك، ص ٦٨٨)

ولا يرمي الشاعر من رواء ذلك إلى رمي اليهود في البحر او طردهم منها، وكل ما يأمله أن يعود الذين هجروا منها إليها حتى تنتهي غربتهم وحتى تزول المشاعر التي تولدت نتيجة حياة المنفى. ولنلاحظ أن نهاية «مسافر مقيم» تختلف عن معظم نهايات قصائد الشاعر: من «لابد من أن أدافع» إلى «يا حسرتي عليها!!».

سميح القاسم:
الأرض مراوغة والحرير كاسد

يذكرنا غلاف ديوان سميح القاسم الأخير «أرض مراوغة، حرير كاسد، لا بأس «(١٩٩٥) بقصيدة محمود درويش «يحبونني ميتاً» (١٩٨٤) وفيها يسألون الشاعر:

«لماذا كتبت القصيدة بيضاء

والأرض سوداء جداً. أجبت: لأن ثلاثين بحراً تصب بقلبي»

(انظر: حصار لمدائح البحر، عكا ١٩٨٤، ص ٢٢٠)

ولا نعرف إن كان هذا المقطع حاضراً في ذهن سميح يوم وافق على أن تكون صورة الغلاف على ما هي عليه: لوحة فنية وسط الغلاف يحيط بها السواد الذي يكتب فيه اسم الشاعر وعنوان المجموعة وكلمة «قصائد» واسم دار النشر باللون الأبيض. وهكذا يبدو العالم أسود والقصائد وكاتبها وناشرها بيضاً. وإذا ما قرأنا القصيدة التي كتبها على الصفحة الثانية للغلاف، وحروفها بيضاء فيم صفحة الغلاف سوداء، أدركنا أن الشاعر، على الرغم من السواد المحيط، ما زال متفائلاً وما زالت روحه ممتلئة إصراراً وقدرة على الفعل. ويبدو مرد ذلك كله إلى إيمانه بالصحراء، وهو بذلك يختلف عن الهاربين إلىالبحار، هؤلاء الذين لا

نفع يرتجى منهم. وترمز الصحراء في شعر سميح إلى الأمة العربية في ماضيها وعنفوانها ونقائها، ويعرف من تابع أشعار الشاعر أنه كتب عام ١٩٨٣ قصيدة طويلة أسماها سربية «الصحراء» وفيها يحرض العرب على الثورة من جديد:

«صحراء

هذي رسالتنا

وهذا رسول جديد

يحطم أصنامك العاتية

وهذا بلال جديد

يؤذن من قمة الهاوية

وهذا كتابك

قومي نحارب...

وهذا كتابك

صحراء صحراء

صحرا ااااااا

(عكا، ١٩٨٤، ص ١٠٩)

ويذكر سميح في ديوانه الأخير أنه لا يسأل الصخر عن قلب كنعان جده البعيد، ويذهب إلى أنه لا يدعي ابنة عمه تاجاً فينيقياً فقد:

«اكتفيت قديماً بمجدي الحجازي، أتبعت نجداً بنجد

إلى ذروة الخلق» (ص ٧٨)

ويذكرنا هذا كله بديوان «دخان البراكين» (١٩٦٨)، وبخاصة بقصيدة «ليلى العدنية» التي صدر بها المجموعة، وفيها يبرز البعد القومي بوضوح، على الرغم من أن المجموعة تضم قصيدة «طلب انتساب إلى الحزب»

التي قدم لها بإهداء تخلى عنه يوم أصدر أعماله الكاملة عام ١٩٩٢، وكان، في حينه، قد ترك الحزب الشيوعي الإسرائيلي. (انظر: دخان البراكين، ط المحتسب، ص ٧٥، وانظر أ. ك، مجلد ١، ص ٢٩٥)

وكان سميح قد عبر، بلغة نثرية عن خيبته من إخفاق المشروع الاشتراكي والمشروع القومي والمشروع الوطني، ونشر في مجلة «الناقد» اللندنية مقالاً يعلن فيه عن اعتزامه اعتزال الشعر، للأسباب السابقة. ولم يلتزم، فيما بعد، بهذا، فلم يورد المقال في المجلد السادس من أعماله الكاملة، مع أنه ضم بعض مقالاته النثرية حتى ١٩٩١/٤/١٩. تماماً كما أسقط قصيدته «السلام»، وفيها يقول:

ليغن غيري للسلام..

وعلى ربى وطني وفي وديانه قتل السلام»

(انظر: ديوان سميح القاسم، عربسك، حيفا، آيار ١٩٧٩، ص ٨٤ وما بعدها)

وتابع الشاعر مسيرته الشعرية، فأصدر بعد عام ١٩٩١ ديوانين ثانيهما موضع الدراسة وأولهما صدر في بيروت عام ١٩٩٤ تحت عنوان «الكتب السبعة»، ولن آتي على هذا لعدم توفره بين يدي.

وقبل تناول قصائد الديوان ومعالجتها لابد من الإشارة إلى بعض القضايا المهمة في مسيرة سميح القاسم الشعرية.

لم يثبت سميح، منذ بداية حياته السياسية والفكرية على مبدأ واحد، فقد تقلب، شأنه شأن بعض أقرانه، تقلبات عديدة. بدأ بداية ذات ميول قومية، ثم انضوى تحت لواء الحزب الشيوعي الإسرائيلي (راكاح)، وظل حتى نهاية الثمانينات حيث ترك الحزب، ليصبح منذ بداية التسعينيات رئيساً لتحرير جريدة «كل العرب»، وكتب في هذه الأثناء قصيدة

«فلسطين.. أولاً» وكأنه بدأ ينحاز إلى المشروع الوطني قبل انحيازه لأي مشروع آخر. وأيد سميح مسيرة السلام، واختار، ذات نهار، عبارة الرئيس عرفات «سلام الشجعان» عنواناً للصفحة الأولى من «كل العرب».

وقد انعكست تقلبات سميح السياسية والفكرية على أشعاره، ومن يتابع قصائده في طبعات مجموعاته الأولى ويقارن بينها وبين أعماله الكاملة، يلحظ كيف أنه أخذ يحذف قصائد كانت تنسجم مع مرحلة ولم تعد تنسجم مع المرحلة الجديدة. حذف سميح القصائد التي مجد فيها (لينين) والشيوعية، وحذف -كما ذكرت- القصائد التي يقف فيها موقفاً معادياً للسلام.

ويلاحظ أن أشعاره، منذ أصبح شاعراً معروفاً، أخذت تمجد الذات وتضخمها لدرجة يبدو الشاعر فيها وكأنه نبي، وليس المقطع المسوق من سربية الصحراء «وهذا رسول جديد» بالجديد في أشعاره. لقد كتب، يوم كان شيوعياً ملتزماً، قصيدة تحت عنوان «ضوء جديد للقصر العتيق» (١٩٧٧) تذكر بداياتها بالنصوص القرآنية:

«**ل. ن**

بسم الثمر السافر والجذر المكنون

بسم تراب الأرض وبسم سراب القمر

وبسم الحب وبسم الحقد..» (الحماسة، ج ٢، ١٩٧٩، ص ٨٧)

وتوحي القصيدة لقارئها كما لو أنه يصغي لنبي، علماً بأن سميحاً يقر بأنه ليس كذلك. ولم يدرج الشاعر قصيدته هذه في أعماله الناجزة، ولا تختلف عنها قصيدة «الطريق» (١٩٩٥) التي زين الغلاف الأخير لـ «أرض مراوغة..»بها، فنغمة هذه تشبه نغمة المقطع الأخير من سربية «الصحراء». يقول سميح:

«آمنت بالصحراء

كل الهاربين إلى البحار

سيقانهم قصب

فلا هم أهل ماء

يوم نحصيهم

ولا هم أهل نار

آمنت بالصحراء

فليتعثر الأموات بالأموات

وليترسم الأحياء

ضوء خطاي في الليل الطويل

إلى انبلاج الدم

في وضح النهار» (أرض مراوغة، ص ٦٤)

ولا ندري إن كان الشاعر، في قادم الأيام، سيتخلى عن هذه القصيدة كما تخلى، من قبل، عن قصيدة، «ضوء جديد..» التي تخلى عنها يوم تخلى عن شيوعيته. ولربما يأتي يوم يؤمن سميح به بالفعل بما أورده في سربية «الصحراء» حين قال:

«هل ترين العقارب

هنا عرب

وهناك اليهود

هنا إخوة

وهناك الأجانب

عقارب تلو العقارب

كفى خدراً بنبيذ الأغاني

وسم الأماني

كفانا انتحاراً بسوء الطوالع

بين البروج وبين الكواكب

كفى... وانهضي

اختلط المهد باللحد

صحراء قومي نحارب».

ولربما يرى في اليهود أخوة حقيقيين وفي العرب أجانب حقيقيين. فمن يدري؟ حقاً إنه أنجز هذه القصيدة عام ١٩٨٣ - عام شعور الفلسطينين، بعد الخروج من بيروت، بالمأساة، وتيقنهم للمرة الرابعة من أن العرب قد خذلوهم، وهذا ما انعكس في قصيدة درويش «مديح الظل العالي» - غير أن تقلبات سميح تقلبات معروفة.

ولعل المرء، وهو يتابع سميحاً، يأخذ بمقولة بعض الشعراء والنقاد الرابطة ما بين الشاعر والطفل، ولربما يكون هذا مدخلاً لتبرير تقلبات الشاعر. ينفعل الشاعر بالأحداث ويعبر عنها بصدق وبراءة، مثل الأطفال تماماً، تارة تجده يقبل على الحياة، وطوراً تجده يصرخ ويريد تدمير الكون. فماذا تقول قصائد الديوان؟

أشير، ابتداء، إلى أن تناول هذه القصائد ومعالجتها تحت العنوان المختار يحتوي على مخاطرة تحميل النصوص وتأويلها أكثر مما تحتمل، فأكثرها قصائد تخلو من المناسبة أو من الموضوع الرئيس الذي اعتدنا رؤيته في القصيدة العربية التقليدية. إنها قصائد ينزع صاحبها في أكثرها نحو الحداثة، على الرغم من مهاجمة الشاعر للنقاد والشعراء الحداثيين لأنهم «يطرحون الاستحداث في مقام الحداثة، ويطرحون الغموض المبتذل في مواجهة الوضوح العسير، ويقدمون الهذيان المرضي

على المباشرة الفنية» (انظر مقالة: كأس ويسكي في جنازة الشهيد، أ. ك، مجلد ٦، ص ٤٥٣). ولذلك فإن تحليل أكثرها إنما يفترض استخدام نظرية النص والقارئ، المثير والمتلقي والأثر الذي يتركه الأول في الثاني.

وإذا وقفنا أمام العنوان، وهو مكون من ست كلمات، لاحظنا أنه يجمع كلمات وردت في قصيدتين من قصائد الديوان، فكلمات «أرض مراوغة، لا بأس» ترد في قصيدة «فلسطين...أولاً»، فيما ترد كلمتا «حرير كاسد» في قصيدة «إحالة دودة القز على التقاعد المبكر» لفظاً مباشراً أو معنى. ويقر العنوان بأن الأرض مراوغة، وأن الحرير كاسد، وتعبر عبارة «لا بأس» عن إقرار بالخسارة، وإن لم تعبر عن يأس قاتل، وتأتي القصيدة على صفحة الغلاف الأخيرة لتعبر عن إصرار وتحد يعتمد على إيمان الشاعر بالصحراء، أي بالعمق العربي الشعبي.

ويحتوي الديوان على إحدى وعشرين قصيدة تتراوح في حجمها ما بين صفحة أو أقل، وما بين إحدى وعشرين صفحة. وتنتهي أغلبها بأفعال تدل على الموت، أو بمفردات ذات دلالة تشاؤمية سوداوية «وها هوذا الديناصور الأخير يطل على موته.. ويموت» و «إنني أستغيث وما من مغيث» و «بقع عيونكم الدامية» و «في ليلة غامضة قاتمة» و«لن أمر بهذا الجحيم» و «إنني مت في مولدي» و «أننا لم نزل غيرنا» و «الحرير جلود... تبدلها الأزمنة» و «هنا الجريمة كلها وهنا الدليل» و «أعني وقل لي: أين أهلي؟ أبرهام الذي هو حبرون أصلي»، وتختلف عن هذه النهايات نهايات «فلسطين...أولا» و «رسالة من توفيق زياد» و «الطريق»، فالثانية تعبر عن إيمان بالمستقبل وثقة به، وليس هذا بمستغرب:

«وختاماً.. وما من ختام

سلموا لي على أسرتي

وعلى إخوتي

وعلى حارتي

سلموا لي على ثورتي

وعلى رايتي

والسلام» (ص٥٤)

إنها نهاية تتلاءم وطبيعة المتكلم في النص، - أي توفيق زياد- ونحن نعرف أنه كان إنساناً مناضلاً آمن بأفكاره وظل يدافع عنها حتى لحظة وفاته، وعلى الرغم من بعض حزن كان ينتابه أحياناً، إلا أنه لم يتخل عن إيمانه بانتصار ثورته.

وتبدو نهاية قصيدة «فلسطين..أولاً» نهاية مفتعلة، والتفاؤل الذي تحفل به غير مبرر فنياً وواقعياً، إنه تفاؤل ساذج لا يعتمد على ما يبعث عليه حقيقة. تنتهي القصيدة بالتالي:

نعم / عائدون، أجل، عائدون /بلى

هلا... يا هلا!

إلى عرسنا..أولاً

إلى شمسنا... أولاً

إلى قدسنا..أولاً

هلا... يا هلا

بأبيض/أسود/ أخضر/ أحمر

طعام الشهيدة يكفي شهيدين

والله أكبر؟ الله أكبر / الله...أكبر» (ص ٩٥)

وقد يزعم سميح أنهم عادوا فعلاً، وأن القصيدة عبرت عن عودة حقيقية، وليس هناك من يجادله في هذا، ولكن القصيدة تشير إلى

أن العودة ليست عودة المنتصر. لقد تمت بين طرفين أملى القوي فيها شروطه، وهو ما تقوله القصيدة نفسها التي، على الرغم من نهايتها الظاهرة في الأسطر السابقة، تحفل بسوداوية تطغى على هذا العالم:

«نذرنا بنادقنا للجهات

حفرنا خنادقنا في رمال اللغات

ولا بأس

أملى علينا الزناة شروط الطهارة

علمنا الرقص في مأتم الشهداء أساطين فن الدعارة

لا بأس،

ألقى علينا مواعظ حرية الشعب سوط الطغاة» (ص ٧٥)

وتبدو الأرض، وهي هنا فلسطين، مراوغة وبنت كلب، وأرضاً هوايتها ذبح عشاقها، إنها أرض تابت فعابت، ومع ذلك فهي للشاعر طفلته. إنها المعشوقة المحبوبة التي تراوغ، ومع ذلك فقد آن الأوان لاستعادة الذهب وإرجاع كنز الغضب إلى بيت مال العرب. فهل عادت حقاً؟ ولا أرى في هذه القصيدة سوى شكل آخر لقصيدة «ضوء جديد لقصر عتيق»، وعليه فلا أستبعد أن يقوم سميح، حين يصدر المجلد الثامن من أعماله الكاملة غير الكاملة بحذفها.

وإن كان الديوان يحفل حقاً بقصائد تعبر عن طبيعة المرحلة فهي قصائد «شهادة وفاة للديناصور الأخير» و «فراسة منتصف الليل في مقهى البحارة العاطلين عن الحلم» و «إحالة دود القز على التقاعد المبكر».

يفتتح الشاعر الديوان بإعطاء الديناصور الأخير شهادة وفاة، ويتساءل القارئ عن دلالة ذلك الرمزية، فالديناصور حيوان مرعب انقرض منذ

ملايين السنين ولم يبق سوى اسمه وبعض عظامه، وهو في كتابات سميح النثرية الدبابات والمجنزرات (انظر مقالته: ديناصورات على السويس، أ. ك، مجلد ٦، ص ١٦٦)

وإذا كان هناك قتال بين طرفين يبعث كلاهما الرعب، فإن الخاسر الذي أخاف الآخرين وأدخل الرعب إلى قلوبهم، كما كان حال الديناصور الحقيقي، هو واحد من اثنين: العراق قبل هزيمتها، أو حركة المقاومة وقد تخلت عن المقاومة، وكان أن بدأت أجهزة الأمن تستريح قليلاً.

نصغي في القصيدة إلى صوت الربذي، وهو هنا قناع يرتديه الشاعر، وهو يعلن وفاة الديناصور ويشهد عليها، ويخبرنا أن لا شيء غير الظلام، وأن الليل ثقيل. ويعلمنا أن الديناصور هو الأخير، وهو الحزين والوحيد والمعذب، وهو المغادر للتو. وتبدو المفارقة في أنه يسكن أنا المتكلم، كما أن أنا المتكلم تسكنه، وهذا ما يجعلنا نذهب إلى أنه ليس الحيوان الأسطوري، وما يدفعنا إلى تأكيد ذلك أنه يرفض النزع ولا يستسيغ المهابة في الموت، وإن له أما تطلب منه مطالب تصدر عن أم من البشر ذوي العزة والكبرياء:

تزود لموتك بالكبرياء، ولا تحتفل بالطقوس

و مت كما تشتهي أن تموت الشموس» (ص ٨)

وقد سمع الربذي امرأة تنشج في سرير الولادة في عام جديد يقهقه سكران في ساحة الحرب- وهذا يذكرنا بحرب الخليج في كانون ثان ١٩٩١-، وتطلب هذه المرأة من الله أن يميتها وجنينها حتى يرتاحا من العذاب، وترجوه أن يأخذ الطرفين: النحن والهم، والأخيرون يحكمون على القمح بالموت جوعاً، في الوقت الذي لم يقد البكاء الممض (النحن) إلى واحة:

أثقل القيظ قاماتنا

ولا درب يفضي

إلى أي أفق وأية أرض. (ص ١٣)

لقد صاح الشهداء العجائز سلاماً، ولا من سلام، وصاح الديناصور، وهو يتشظى على دورة الأرض عرياً وخزياً، سلاماً ولا من سلام. وتنتهي القصيدة بقول الربذي:

وها هوذا الديناصور الأخير

يطل على موته...ويموت.

ثمة طرفان إذن، منتصر ومهزوم، وليست صفات المهزوم، عموماً، سلبية. ونجد أنفسنا في قصيدة «فراسة منتصف الليل في مقهى البحارة العاطلين عن الحلم» أمام بحارة لا يحلمون ولا يعملون. وقد آل هؤلاء جميعاً إلى خراب، وكانت نهاياتهم محزنة؛ شعر أحدهم بطول غربته عن أحبته والديار، وشنقت ابنة الثاني نفسها بجديلتها، وهربت زوجة الثالث، ونهش القرش إليه الرابع، وأتقن الخامس اليأس والكأس والنزف والعزف في بار أمواته الغابرين...وهكذا البقية. ولا يستطيع أنا المتكلم في القصيدة أن يفعل شيئاً، ولذا يرحل من هذا الجحيم فما ظل من جسده:

«**لا يقيم الأود**

لجياع البلد»

ويعلن:...

«**أنا ذاهب في صراط دمي المستقيم**

ذاهب

لن أمر بهذا الجحيم» (ص ٢٧)

وثمة إشارة إلى موت مبكر في «إحالة دودة القز على التقاعد المبكر»، موت مبكر للطبيعة ولدودة القز التي تنتج الحرير الأصلي الطبيعي، فيما يحل محلها الحرير الصناعي. ونجد أنفسنا في القصيدة أمام عالمين: النحن والهم، الشرق والغرب. ثمة شرق بدائي بسيط، وثمة غرب صناعي قوي منتصر. إننا أمام دودة القز ابنة الطبيعة وأمام الطائرة بمغازلها المحرقة، أمام عالم البناء وعالم الدمار. ويخاطب أنا المتكلم في القصيدة دودة القز موضحاً ما آل إليه عالمه، عالم البراءة، ومقراً بأن الدول دائلات:

«**لك أن تذكري الآن يا سيدتي السفن العائدات من**
الغرب مثقلة باشتهاء الصبايا الأميرات سحر
الدمقس. ولا تحزني. هكذا الدول الدائلات.
وها نحن دلنا. اشتعلنا قديماً بأحلامنا
الشاسعات. أضأنا الجهات. وها نحن بعض
الرماد....
نحن سيدتي. نحن أغنام أحزاننا
والذئاب...
ثمر التوت للفاتحين
لعوراتنا ورق يابس. (٣٦، ٣٧)

ثمة إقرار بالهزيمة ما كان المرء يلمسه في أشعار سميح من قبل. لقد خسر الشرق وهكذا هي الدول وها نحن دلنا، وتذكر عبارة «هكذا الدول الدائلات» بعبارة (سياتل) زعيم (دوامش) التي صدر بها درويش قصيدته «خطبة الهندي الأحمر..»: «ثمة تبديل عوالم». فهل تأثر سميح بالقصيدة وبالعبارة؟

وتجدر الإشارة إلى ظاهرة مهمة في أشعار الشاعر بدأت تبرز في مجموعته «أخذة الأميرة يبوس» (١٩٩٠) وهي كتابة قصائد لا تخلو من رسوم، وتذكر هذه بقصائد عصر الانحطاط في الأدب العربي، ويلحظ المرء في «أرض مراوغة» قصيدة كتبت بطريقة عكسية، واسمها «قصيدة عكسية» وبدلاً من أن نقرأ عبارة «الوقت من ذهب» على هذه الشاكلة نقرأها على النحو التالي:

ذهب من الوقت (ص ٥٥)

ولا يدري المرء الفائدة التي تجنى من ذلك، وهكذا يشعر بالخيبة من سميح وما آل إليه. بدأ الشاعر حياته شاعراً متمرداً ومقاتلاً من أجل قضاياه القومية والإنسانية، وانتهى كتب قصائد الحجب، بدأ بسيطاً يكتب قصائده في جرائد يقرأها الجميع وانتهى إنساناً نرجسياً يصدر أعماله في سبعة مجلدات لا يقوى على شرائها سوى الثري الذي لا يقرأ، ويبدو أن نار براكينه قد تحولت إلى أرض مراوغة، كما تحولت قصائده إلى حرير كاسد.

مريد البرغوثي:
من إعادة التكوين بعد الهزيمة
إلى جنازتنا الجماعية

تقول عناوين مجموعات مريد البرغوثي ونغمة قصائده إنه لم يشذ عن خط شعراء المقاومة. وكأنما ألقت المرحلة تلك - أي مرحلة حزيران ١٩٦٧ وما بعدها - بظلالها على جيل كامل من الشعراء، في الداخل وفي الخارج، وهذا ما يختلف في أدب النكبة الذي بدا تفاؤلياً في أشعار درويش والقاسم وزياد، وغلب عليه طابع البكاء في أشعار شعراء المنفى ومن أبرزهم أبو سلمى.

نشر مريد عام ١٩٧٢ مجموعته الشعرية الأولى «الطوفان وإعادة التكوين»، وكانت تضم قصائد كتبها ما بين آب ١٩٦٧ وآذار ١٩٧١، وأصدر عام ١٩٧٤ مجموعته الثانية «فلسطيني في الشمس»، وقد أشار في القصيدة التي حمل اسمها عنوان المجموعة إلى الفلسطيني الصغير في البلاد، هذا الذي يريد خرق الدائرة. وأصدر في عام ١٩٧٨ ديوان «نشيد للفقر المسلح»، وفيه كتب عن زمن الاشتباك، ووصف البطل الذي حملته الريح ما لا يحتمل، وغنى له، لأن الثورة - حلوة النبعة - تجيء في الأوقات الصعبة وتمنح الوعد الجريء لجريء يستحقه. وكان مريد متفائلاً، فإذا

كان الليل مكتملاً، فإن الصبح أيضاً يكتمل:

«**ومغالق الطرق التي انفتحت**

يرتادها البطل

والبادئون مسيرة الفقراء

لابد أن يصلو»

(أ.ك، بيروت ١٩٩٧، ص ٦٣٠)

وينشر في العام نفسه «الأرض تنشر أسرارها» ويكتب فيها عن سعيد القروي وحلوة النبعة، ويأتي الشاعر على مشاركة سعيد الرمز في الثورة منذ ١٩٣٥. يهاجم عز الدين القسام في تشرين ثان ١٩٣٥، وتتكشف مواقعه فيحثه سعيد على الانسحاب، وهنا يأتي صوت الأول: «موتوا شهداء»، وتقفر الشوارع في عام ١٩٣٦ ويصبح ذلك اليوم علامة مضيئة، ويختلف الأمر عام النكبة، فمنذ يوم الخروج «فقد الأطفال طفولتهم»، ويتعلم سعيد في عام ١٩٦٧ أن يقرأ «غص في قاع القبر»، وفي عام ١٩٧٠ يأتيه صوت الشيخ:

«**كل وقت صالح للبدء، فابدأ**

إنما الحاضر ماض

وإلى مستقبل الأيام نمشي» (ص ٥٩٧).

ويواصل سعيد الرحلة، وتكون رحلة الوجد الطويلة، و «كلما قالوا انتهى فاجأتهم أني ابتدأت». وهكذا كانت الثورة تخرج من كل معركة أشد وأقوى. حقاً إن بعض «قصائد للرصيف» (١٩٨٠) لا تخلو من حس تشاؤمي سوداوي، إلا أن الأمل ظل ملازماً للشاعر. ويظل ملازماً له أيضاً إثر الخروج من بيروت. يدرك الشاعر أن الهجمة شرسة ويرى الصمت

العربي الذي بلغ درجة التخاذل، ومع ذلك نجده في قصيدته الجميلة جداً، القصيدة التي حملت فيما بعد عنوان مجموعة شعرية، نجده يختتمها بقوله:

أنا راكض الدهر اللحوح أصيح من خيم الضيافة والجحيم المستتر

ومن المطار من القطار من العوا صم والقفار من الموانئ والجزر

سأصيح صيحة من يعاند موته: «لابد من بلدي وإن...» (ص ٤٣٠)

ولما كانت الانتفاضة كتب مريد العديد من القصائد التي لا تخلو من حس تفاؤلي. نقرأ في مجموعته «رنة الإبرة» (١٩٩٣) قصيدة «ق. و.م» التي تمجد المنتفضين، فقد تحولت فصولنا كلها؛ الصيف والشتاء والربيع والخريف، إلى فصول معطاءة، وهكذا جادت، بعكس نشرة الأخبار، بالمطر:

«ليذهب النشيد عالياً إلى مقامهم

قيادة بلا زخارف

وقادة بلا صور

قصورهم طينية

وبرلمانهم حجر» (ص ٢٦٩).

ويعبر في قصائد الانتفاضة، تماماً كما عبر في «طال الشتات»، عن خيبته من الأمة العربية التي وقفت تشاهد ما يجري، وتصبح كلها:

«أمة في البرد

تنظر بين أسلاك الحدود

إلى منازلها الحزينة

وهي حائرة الخطى بين الكرامة والركام» (ص ٢٧٧)

وشعره لا يشذ في هذا عن أشعار درويش والقاسم. وتتخذ الخيبة في مرحلة السلام، والقصيدة السابقة كتبت في أثنائها- أي عام ١٩٩٢-، بعداً آخر. لا يشعر مريد بالخيبة من الأمة العربية وحسب، وإنما يخيب ظنه في الرفاق الذين كان يسير معهم في الطريق المشترك، وهكذا يخيب الثوري من الثوري الذي كان.

سوف أقف أمام أربع قصائد من قصائد الشاعر الأخيرة وهي: «ذاكرة للنمر» (ص ١٣) و «على خشبة المسرح» (ص ٤١) و«رقص» (ص ٧٥) و «صندوق جدتي» (ص ٧٧)، ولن آتي على ديوانه «منطق الكائنات» (١٩٩٦)، وإن كانت مقطوعة «المكيدة» (ص ١٠٠) ذات دلالة مهمة جدا.

«قال المتلهفون على الدخول:

عبثاً احتفظنا بمفاتيحنا طوال العمر...

فقد غيروا الأقفال».

ولنا نحن الفلسطينيين أن نقرأها، في هذه المرحلة التاريخية، على هوانا. ولنا أيضاً أن نربطها بنصوص نثرية كتبها فلسطينيون متلهفون على الدخول لرؤية قراهم ومدنهم، ودخلوا فوجدوها، بعد زيارتها، وقد تغيرت تماماً. وهذا ما بدا في نص يحيى المدروس هنا «نهر يستحم في البحيرة»، ولا أدري بالضبط ما الذي كتبه مريد نفسه في كتابه الصادر مؤخراً عن دار الهلال تحت عنوان «رأيت رام الله»، وقد نشر جزء ضئيل منه في الكرمل (عدد ٥١).

وتفرض الكتابة عن مريد الوقوف عند نصوصه الشعرية، فعلى الرغم من حضوره الدائم المستمر على صفحات المجلات المصرية، والمجلات والجرائد الفلسطينية الصادرة هنا، وبخاصة حضور قصائده، إلا أن الدارس لا يظفر بمعلومات وفيرة عن آرائه السياسية والشعرية. ومن هنا

يبدو الالتصاق بالنصوص أمراً لا مفر منه، ولا تسعفنا لإضاءة النص من خارجه سوى التواريخ التي أثبتها الشاعر في نهاية أكثر قصائده الأخيرة، التواريخ التي تستثير في أذهاننا أحداثاً تاريخية مهمة ودالة تجعل من فهم النص وتأويله أمراً يطمئن المرء إليه.

كتب مريد قصيدته «ذاكرة للنمر» في ١٩٩٣/١٠/١٩- أي بعد ستة وثلاثين يوماً من توقيع اتفاقية (أوسلو). ويسأل أنا المتكلم فيها أصدقاءه إن كانوا يعرفونه، أو إن كانوا يصغون لصمته في ضجيج الفرجة الكبرى، أو إن كانوا يدرون بما في خاطره؟ ويستمر في سؤالهم إن كان أي واحد منهم يعرف ما ظل من الذكرى بقلبه نتيجة للمشهد الراهن. ونفهم من هذا كله أنه يعني احتفالات (أوسلو) والمشهد شرق الأوسطي. وثمة غابة غدت، الآن، محذوفة من المشهد، ولا يخفى أنها فلسطين، ولم تترك الغابة مساماته وما غابت عنها دقيقة. ويأتي على ذكر الحارس الذي أصبح مشغولاً بالزهو وباطمئنانه، ويسأله إن كان لا يذكر الماضي الذي كانه كما كانه أنا المتكلم. ويعني هذا أنهما كانا في خندق واحد تشبث به أنا الشاعر، فيما أخذ رفيق دربه يسخر منه، لأنه أصبح:

«يحني جذعه للمال والإعجاب

والدهشة تعلو الزائرين

قبل أن ينتقلوا للفرجة الأخرى

على بيت النسور الراقدة

بين ذكرى قمم الغيم

وقضبان الحقيقة» (ص ١٤)

وفي قصيدة «على خشبة المسرح» المكتوبة في ١٩٩٥/١٠/٢٢ ثمة صخب وموسيقى وحفل راقص في مقبرة، وأيضاً ثمة موت وقهقهة في

مكان (هنا) فيما (هناك) صمت ورايات مزوقة. وثمة أيضاً مخرج أعمى يدير لنا مشاهدنا العجيبة المتمثلة في دس (هملت) المجنون السم لوالده ليلاً، وتكون (أوفيليا) البدينة عاهرة. وما بين هنا وهناك، ما بين الموسيقى والرقص والموت والقهقهة يبدو الشاعر حزيناً:

«المشهد العبثي طال بنا وطال

ومر قاتلنا فملنا نحوه

وكأننا ذنب يميل على أيادي المغفرة» (ص ٤٢)

ويذكرنا هذا المقطع بقصيدة درويش «خلاف، غير لغوي، مع امرئ القيس» وتحديداً قول درويش:

«غفروا

للضحية أخطاءها عندما اعتذرت

عن كلام سيخطر في بالها»

وكلا الشاعرين يرى المشهد العبثي، وكلاهما يرى الضحية تميل نحو قاتلها وكأنها ذنب يميل على أيادي المغفرة، لتعتذر عن كلام سيخطر في بالها.

ويطالعنا في قصيدة «رقص» المكتوبة في ١٩٩٣/٩/٩ - أي قبل أربعة أيام من توقيع اتفاق (أوسلو) متكلم يطلب من الآخرين أن يأخذوا منه كل ما يريدون، وأن يعطوا ما يريدون للغزاة: مقابر أهله والميرمية والياسمين ونصف الحصان ونصف الرصاص، مقابل رجاء واحد:

«لكن

بلا أي رقص رجاء فإني حزين» (ص ٧٦)

وكان الفلسطينيون، في حينه، ممن وقعوا يرقصون لهذا الإنجاز الذي ما رأى فيه أنا الشاعر أي إنجاز، لأنه لو رأى فيه إنجازاً حقيقياً لما اعترته

حالة من الحزن، ولربما شاركهم في رقصهم.

ويصدم مطلع «صندوق جدتي» التي كتبت في ١٩٩٧/٣/٢٣، القارئ. ثمة عرس وجنازة:

«زمن مطوي كالشراشف

رتبته من ارتباكات الجفون

أمام سيدها العريس

إلى جنازتها القليلة في المطر»

وهي الجدة التي أجبرت، مثل آلاف النساء في الريف الفلسطيني، على الزواج من زوج لا تعرفه، وتحتفظ هذه الجدة بأشياء عزيزة عليها: الطوق العثملية وحجب الأدعية ودعوات الخطوبة والزواج والخواتم التي لم تضعها على أصابعها فاتهمت لذلك بأنها بخيلة، وما كان البخل ديدنها، والدليل على ذلك أنها لم تبخل بحياة ابنيها اللذين استشهدا ليستنهضا القرى...الخ. ولكثرة ترحالها، مثل فلسطينيات كثر، كان جيرانها دائماً جدداً، وعلى الرغم من طول الرحلة ظلت تحتفظ بمفتاح بيت غابر في اللد. ولقد تعلمت التحمل والتغاضي، وكانت مثار تساؤل لحفيدها الشاعر الذي أراد دوماً أن يفتش عن ملامح قلبها. وتنتهي القصيدة، كما انتهت رحلة الجدة، بالمقطع التالي المعبر عن حزن وخيبة:

«قومي على كتفي ومري في الزمان غريبة

وتأملي ما تبصرين

من ارتباكات الجفون أمام سيدك العريس

إلى جنازتنا جميعاً في المطر» (ص ٨١)

والزوج للجدة مثل الحاكم الذي حكم الفلسطينيين وما أرادوه دوماً، لأنه حكمهم دون إرادة منهم وعن غير رغبة، وكأن ارتباكات جفونها أمام

سيدها العريس القسري هي ارتباكات شعب كامل منذ بدايات الزواج بما يعنيه من إقبال على الحياة، إلى جنازتنا جميعاً في المطر. هكذا يرى البرغوثي النهاية التي توصلنا إليها: جنازة جماعية في يوم ماطر، وكم يكون الموت في ذلك اليوم مزعجاً !!

علي الخليلي:
من انبثاق الظهيرة
إلى وحل الوجع المستحيل

يخاطب علي الخليلي في قصيدته «من الوالد إلى الولد» ابنه، ويطلب منه أن يحلم، كما حلم هو من قبل، ولكنه يقول:

«كأنك الذي تضيع وأنا الضائع. كأنك
الهاذي، وأنا الهذيان كله».

(هات لي عين الرضا، ١٩٩٦، ص ١١٠)

وهذا هو التعبير الحقيقي لما آل إليه الشاعر وجيله. وإذا كان ابنه يمعن بالتحديق بين قدميه، فإن علياً معلق على رقبته، كأنه يهبط في سماء بعيدة، أو كأنه يصعد إليها، وهو لا يعرف بالضبط أين يسير؟

أصدر الخليلي دواوينه الأولى، وهو في المنفى، وجاء شعره فيها ذا حس تفاؤلي. مضت نابلس إلى البحر، ولما عاد الشاعر إليها عام ١٩٧٧ أنشأ مكتبة أسماها «مكتبة الوطن»، وهو اسم قريب من مجموعته «جدلية الوطن» (١٩٧٥). ولم يمض، على وجوده في نابلس عام، حتى أصدر «الضحك من رجوم الدمامة» (١٩٧٨)، وهي مجموعة شعرية تحتوي على قصائد ذات حس تفاؤلي، والعنوان أيضاً يدل على ذلك: ثمة دمامة

نضحك من رجومها. ولم تختلف إحدى مقطوعات الديوان عن مقطوعة درويش التي قالها بعد حرب حزيران. يقول الخليلي:

«**نحن لم نخسر الماء**

هذا اكتمال الخميرة

لم نفقد الشمس

هذا انبثاق الظهيرة

لم تسقط الكلمات

وهذا بياني»

وكان بيانه العديد من القصائد التي تعبر عن رؤيته الفكرية. غنى علي للفقراء وحلم بوطن يسوده العدل والطمأنينة، وطن لا يخضع لاحتلال أجنبي. ومجد الفلسطينيين الزارعين والمقاتلين، وانضم، في قصائده وفي وجوده في الوطن، إلى هؤلاء، وأعطى ذراعه للزارع الأول:

«**والفلسطيني باب**

كل من كان فلسطينياً سيعطي

منجلاً للزارع الأول

أعطيت ذراعي

كل من كان فلسطينياً سينمو».

(انظر مقالتي في الفجر ١٩٧٨/٤/٢٨)

ولم يمر عام على افتتاحه مكتبته حتى أغلقها ليتفرغ للعمل محرراً أدبياً في جريدة الفجر. وكان إخفاق طموحه الثقافي في المكتبة خيبته الأولى التي توالت بعدها الخيبات.

أصدر الخليلي، في الوطن، العديد من الدراسات والمجموعات الشعرية، وكتب نصين قصصين طويلين هما «المفاتيح تدور في الأقفال»

(١٩٨٠) و«ضوء في النفق الطويل» (١٩٨٣)، وكان يأمل، لنشاطه المتعدد، أن يحظى بالعناية والاهتمام اللذين حظي بهما شعراء المقاومة في مناطق ١٩٤٨، وهذا ما لم يتحقق له، على الرغم من إعادة طباعة بعض دراساته التراثية في العالم العربي، ومن كتابة بعض المقالات الصحفية عن إنجازاته. وقد جعله هذا يشعر بالخيبة، ومن هنا استعار عنوان مقالة لمحمود درويش هو «ارحمونا من هذا الحب القاسي» ليحورها ولتصبح «احمونا من هذا التجاهل القاسي» (انظر كتابه «شروط وظواهر في أدب الأرض المحتلة، القدس، ١٩٨٤، ص ٨٥).

وظل هذا الشعور يلازم الشاعر حتى هذه اللحظة، وربما لهذا اختار لإحدى مجموعاته الصادرة عام ١٩٩٦ عنواناً دالاً هو:»هات لي عين الرضا، هات لي عين السخط»، وهو عنوان يذكرنا ببيت الشعر المعروف:

وعين الرضا عن كل عيب كليلة ولكن عين السخط تبدي المساويا

وكأن الخليلي لم يحظ بهذه ولا بتلك، وهكذا لم يكتب عنه محب ليبدي حسناته، ولم يكتب عنه ساخط لعله يحقق ما ورد في بيت الشعر:

وإذا أراد الله نشر فضيلة طويت أتاح لها لسان حسود

ويهمس علي بهذا لأصدقائه المقربين، ويبوح لهم بأنه واحد ممن ظلمتهم الحركة النقدية التي، كما يقول، تفتقد إلى الناقد الحداثي، وهذا بأدواته هو القادر على فهم شعر الشاعر وتحليله ووضعه في مكانته. وهو بذلك شأن شعراء الحداثة في العالم العربي الذين أشار إلى شكواهم الدائمة ناقد حداثي هو كمال أبو ديب، وبين كيف أن لا أحد يحتفل بشعرهم قراءة وكتابة. (انظر: «فصول» المصرية، خريف ١٩٩٦، ص ٢٨).

وتبدو دراسة قصائد الخليلي هنا، حسب رأيه، مجحفة، لأنني سأركز على نقد مضمونها. ويبدو أن الشاعر نفسه أول من يدرك أن نصوصه

مشوشة، وذلك حين يقول في قصيدة «رماد النون وزخرفة النعش».

«انهمكت بترتيب القصيدة،

فهرب العمر مني

وقعد الشاعر أخيراً، بعيداً عني،

ليكن نصي مشوشاً، أيها القاصد الكريم!».

(هات لي عين الرضا، ص ٦٩).

وهو الذي يتساءل عن نفع البحور التي هي من قش (ص ٧٠)، ولهذا يشعر قارئ الشعر العربي الكلاسيكي، وهو يقرأ أشعار الخليلي، أنه لا يقرأ شعراً.

ويكتب الشاعر الكثير، ويلتفت إليه القليلون، ولا تعاد طباعة مجموعاته الشعرية ثانية وثالثة، وتصبح أشعاره، كما أصبحت أشعار سميح القاسم الأخيرة في نظره شخصياً، حريراً كاسداً، وليس أمامه سوى الإقرار بهذا وبنطق كلمة: لا بأس، أو لا حول ولا قوة إلا بالله.

وعلى الرغم مما سبق تعتبر أشعاره أفضل تعبير عن الأوضاع التي مر بها فلسطينيو الضفة منذ عام ١٩٦٧، وشعورهم إزاءها. يكتب علي عام ١٩٨٥ قصيدة عنوانها «في القفص»، وهي قصيدة تعبر عن نفسية الفلسطيني الذي يرى الأرض تصادر لتقام عليها المستوطنات، وعن عدم قدرته على المقاومة مقاومة فعالة، وليس أمامه سوى أن يرفع إصبع كفه احتجاجاً، ويدرك هذا الفلسطيني أن العمر يمر ما بين هم وغم، فيما تزداد مخاوفه:

«من سنة إلى سنة

أخاف من جريدة الصباح

ربما، وربما، وربما

أخاف من سحابة الندى

ومن هلا ومرحبا

أخاف

أرفع كفي

قف !

أصرف عيني عن هذا الواجب

خذ ما شئت،

هي الأيام حلال للغالب

أما المغلوب

فليس له قبعة من ريش

أو لغة محكية

هذا أمر

أنا أرفع كفي وأغامر». (نحن يا مولانا، ١٩٨٩، ص ٤٣)

وتزول هذه النغمة في الانتفاضة، ويحل التفاؤل محل التشاؤم. تتراجع حالة الانتظار وتتقدم لحظة المقاومة، ليكتب علي قصيدة جميلة هي: «خمس أغنيات للولد الجميل»، ينتهي كل مقطع من مقاطعها بما يبعث على التفاؤل. يقول:

«**ثمر الصنوبر، لا تخف، ما أقصر الدرب الطويل**

إلى الذرى، لا الليل يمكث في خرائبه، ولا ريح

السموم لها حبال

من ألف طاحون وطاحون تزول، وبغلها الباغي زوال».

(سبحانك سبحاني، القدس، ١٩٩١، ص ٧٦)

والولد الجميل هو السلام وهو العتاد وهو العدد. إنه ما زال مكتملا

وقد نقصوا، وهو ما زال يملك أنه الباقي، فلا شر الحسد.

ويظل علي يرى الوطن جميلاً، وإن كانوا يبعثون بأهله، تحت سمع الوطن وبصره وخفق دمه إلى هذه الدرجة الساخرة (هات لي عين الرضا، ص ٧٣).

ويجدر الوقوف عند ديوان «القرابين أخوتي» (١٩٩٦)، فثمة قصائد كثيرة تسعفنا في تبيان خيبة الفلسطينيين مما آلت إليه البدايات وما وصلت إليه الأمور. وبعض قصائده تتناص وبعض القصائد التي كتبها الرواد. ومن قرأ إبراهيم طوقان وبيتيه المعروفين:

هزلت قضيتكم فلا لحم هناك ولا دم
ضمرت إلى بلدية فيها العدا تتحكم

يدرك أن الخليلي لم يكن بعيداً عنهما حين كتب قصيدته «من هزل الكلام» (ص ٥٧)، وهي قصيدة تنتهي بالمقطع التالي:

«**وإلى يديك، غزالتي**
وأنا الوريث لكل قيد في المدى
وأنا القضاة جميعهم
وقضيتي
هزلت، أنا هزل الكلام
فكيف لي شفه» (ص ٦١).

هزلت القضية منذ ضمرت إلى بلدية فيها العدا تتحكم، وبعد ستين عاماً يصبح الإنسان الذي صور ذلك في أشعاره، من خلال وريثه، الهزال نفسه، فكيف تكون له شفة. هزل الإنسان ورخص، لأنه بقية أمثلة.

يوضح أنا المتكلم في قصيدة «المكيدة» لماذا ينزع عن بابهم -باب

الآخرين-، ومع ذلك يرسل القصيدة. ثمة طرفان أحدهما يفرش لغيره لحمه وعظمه على الطريق، معبراً وقامة وراية، وثانيهما يسرق غيره، يهبط طرف ويصعد آخر، وهذا لا ملامح له سوى ملامح المكيدة. وينادي الشاعر الإنسان:

«يا أيها الانسان

يا من بات في بيوتي

وضاق بي

تعال» (ص ٨٩)

ويعاني المتكلم من هزائم قديمة وأخرى جديدة، فمن يناديه ليس سوى ديك يصيح «في عرائش الكذب والبهتان»، وهكذا يخيب الشاعر من الإنسان في الإنسان. ويسأل الخليلي ربه «من الذي يزعم أنه واضح أصلاً (ص ١٦٦)، ويكتشف أنه خراج البلاد كلها، والأنا هنا ليست أنا فردية، إنها أنا الإنسان في الشرق الأوسط، الإنسان الهمجي في الشرق الأوسط المتزبل، (ص ١٧٠).

تجدر الإشارة إلى قصيدة «واقفاً على مزارها أنادي». يأتي الشاعر فيها على ذكر القدس مدينته وفجيعته ونهاية الإنشاد في نشيده، وبلاغة المطاف في شهادته. وتعني القدس للشاعر الكثير، فلقد أقام فيها منذ فترة وما يزال، وكان من قبل يسافر إليها يومياً، وهي فوق ذلك، للمثقفين الفلسطينيين، مدينة مميزة. إنها العاصمة الروحية لهم، العاصمة التي أصبحت منذ الانتفاضة و (مدريد) و (أوسلو) بعيدة جداً، وأصبح الوصول إليها أمنية. ومثلما حوصر الفلسطيني في مدن الضفة والقطاع، حوصرت القدس. كأنما المتكلم جثة وتكون الخاتمة:

«ماذا يبوح في هديله الحمام
قبل أن يموت في الشجن
وقبل أن يصبح عشبة على جدارها
على جداري
في بلد، هو الوطن
قضية، يخرس عن عويلها الكلام
ويسقط الحمام
في الصمت» (ص ١٥٢)

وإذا كان الحمام رمزاً للسلام، وسقط في الصمت، فإن السلام يسقط مثله أيضاً. ويسأل الشاعر في قصيدة «ليس غير الخريطة» الإنسان المتغير من موسكو إلى مقديشو، والإنسان على رأي عمر بن أبي ربيعة قد يتغير، ولكن مالا يفهمه الشاعر هو:

«كيف تغيرت القدس
حتى دخلت في أورشليم
وخرجت من جسدي» (ص ٨٦)

حقاً إن قراءة قصائد علي الخليلي على هذه الشاكلة، قراءة لا تحلل القصيدة من بدايتها إلى نهايتها، يجعل من الأمر مشكلة، غير أن ما ينبغي أن يشار إليه هو أن «القرابين أخوتي» كتابة تجسد عبث المرحلة. لقد كان الحلم كبيراً، فكان الشعر كبيراً، ولم يبق من الحلم سوى بقاياه، فلماذا لا تؤول القصيدة إلى ما آلت إليه. ولئن أعلن الشاعر، في الفترة التي كانت فيها الثورة قوية، انتماءه للزارع الأول، ولئن أبدى استعداده للتضحية، فلماذا لا يصبح، وقد قبل الفلسطينيون ما رفضوه، خراج البلاد كلها،

ولماذا لا يمسي هزل الكلام. ألم تهزل القضية والأحلام؟ وينهي الشاعر قصيدة الديوان الأخيرة ذات العنوان الدال «الوحلية» بالتالي:

«نعم يا وحل

إن الوجع المستحيل أتى

فكيف أصد من لهب أبا لهب؟

وكيف أصد عن عرب أذى عرب؟

وكيف أصد من جهلي عصا جهلي؟».

وما الوجع المستحيل سوى ما أمسيناه عليه. وتبدو خيبة علي الخليلي متعددة الأشكال؛ الخيبة من عدم تحقيق الحلم الوطني حيث لم ينجز الوطن المستقل، والخيبة من النقاد الذين لم يلتفتوا إلى أشعاره. وربما كان يعبر، حين أبدى رأيه في القصيدة المنثورة» في الشارع المقدسي أبحث عني فأصطدم بالقصيدة المنثورة الرديئة» (ص ١١٩)، ربما كان يعبر عن رأي كثير من القراء في أشعاره. والقراء الذين أصغوا إلى قصائده الكلاسيكية وصفقوا لها، لم يتحمسوا كثيراً إلى قصائده التي نشرها، ابتداء، في الصحف والمجلات، ثم أعاد نشرها في المجموعات المذكورة هنا

محمود درويش: ما نفع القصيدة

يمكن متابعة الكتابة في هذا الموضوع في باب الشعر، فثمة شعراء آخرون ينتمي قسم منهم إلى جيل الستينيات مثل عز الدين المناصرة ومحمد القيسي ووليد سيف، وينتمي قسم آخر إلى جيل السبعينيات مثل أسعد الأسعد وخليل توما وغسان زقطان، وينتمي قسم ثالث إلى جيل الثمانينيات مثل إبراهيم نصر الله ويوسف عبد العزيز... الخ. ويمكن

أيضاً أن يميز ما بين رافض للمسيرة السلمية ومؤيد لها. ولكن المرء يتساءل إن كان ثمة جدوى لذلك، فالشعراء المدروسون هنا يعتبرون من أبرز شعراء المقاومة، ولهم حضورهم في داخل فلسطين وخارجها، وفوق ذلك فقد واكبوا الثورة منذ بداياتها، واستمروا يكتبون الشعر.

حقاً إن هناك أسباباً أخرى تحول دون مواصلة الكتابة أهمها عدم توفر نتاجات أدباء المنفى بين يدي، إلا نتاجات أقلهم وهم من درستهم، إلا أنني، وأنا أكتب، أخذت أتساءل عن فاعلية الشعر وعدد قرائه، وعن الشعراء ومواقفهم وما الذي يشكلونه في رفضهم الحل المنجز أو قبولهم له وليس هناك من شك في أن الإجابة عن هذه الأسئلة، وأكثرها يثيرها دارس الادب دراسة اجتماعية، يتطلب أن يقوم المرء بمسح اجتماعي يتعرف من خلاله عن المؤلفين والطبقة التي ينتمون إليها وفاعليتها في «اتخاذ القرار السياسي أو التأثير على من يتخذونه، وعن قرار الشعر وعددهم وأخذهم بما يقوله الشعراء والالتزام به... الخ. ولأن ذلك يحتاج إلى جهد وفترة زمنية طويلة وفريق عمل، فقد آثرت استنطاق القصائد التي أتى فيها أصحابها على أهمية الشعر وموقف الجهور منه ومن الشاعر.

وأشير، ابتداء، إلى أن غسان كنفاني كان في كتابه «الأدب الفلسطيني المقاوم تحت الاحتلال ٤٨-١٩٦٨» قد وقف عند ظاهرة مهمة هي دور الكلمة في المقاومة. واستنتج من نصوص درويش والقاسم وزياد وآخرين أنهم كانوا يرون في قصائدهم ضرباً من المقاومة، وأنها ليست مجرد كلمات، واستشهد بمقطوعات لهؤلاء، ومنها المقطع التالي لدرويش:

هكذا الشاعر زلزال وإعصار مياه

ورياح إن زأر

همس الشارع للشارع: قد مرت خطاه
فتطاير يا حجر» (انظر: كنفاني، ١٩٨٧، ط٣، ص ٦٨)

واختلف الأمر لدى الشاعر نفسه فيما بعد. كتب درويش في منتصف السبعينيات قصيدة «وتحمل عبء الفراشة»، وفيها يقول:

«ستقول طالبة: وما نفع القصيدة؟ شاعر يستخرج
الأزهار والبارود من حرفين. والعمال مسحوقون
تحت الزهر والبارود في حربين. ما نفع القصيدة
في الظهيرة والظلال» (أعراس، ١٩٧٧، ص ١٢٢).

وكتب أيضاً في ١٩٩٠ قصيدة «أرى ما أريد»، ويرد فيها المقطع التالي:

«أرى ما أريد من الشعر:
كنا قديماً إذا استشهد الشعراء
نشيعهم بالرياحين ثم نعود إلى شعرهم سالمين
ولكننا في زمان المجلات والسينما والطنين
نهيل التراب على شعرهم ضاحكين
وحين نعود نراهم على بابنا واقفين» (ص ١٥)

ودرويش هنا لا يتحدث عن ذاته شاعراً، فله جمهوره وله أيضاً قراؤه، ونحن نعرف أنه شاعر من اثنين يعتبران الأكثر قراءة ومبيعاً في العالم العربي، ولكن درويش يشير إلى الشعراء الآخرين الذين لا تعاد طباعة دواوينهم، وهذه لا توزع في طبعتها الأولى خمسة آلاف نسخة لمائتي مليون مواطن عربي. ويعزز رأيه هذا غيره من الشعراء. يقول عبد اللطيف عقل في آخر قصائده التي كتبها قبل وفاته؛ «توبة عن التوبة»:

سيدي الشعر في بلاد النسانيس مثلها صار لا يساوي فتيلا

والــذي رأســـه عليـــل كرأسي كــل فكــر فذ يــراه عليـــلا

ولا يجاﮱ عقل الحقيقة فيما يمس عدم الالتفات إلى الشعر ﮱ العالم العربي، ولعل تجربته الشخصية تعزز هذا، ونحن نعرف أن مجموعاته الشعرية التي صدرت لم تطبع طبعة ثانية وثالثة. ولكن ما يلفت النظر ﮱ شعره أنه كان كتب عام ١٩٩٠ قصيدة «بيان العار والرجوع» وفيها يميز بين شعر وشعر، وبين شاعر وشاعر، يقول:

«هو الشعر لما يقاتل يزهو

ولما يداهن يكبو

ولما ينافق أقسى من الطعن ﮱ الخاصرة»

ويقول: «هلا يا شاعر الروم والفرس،

تقرأك الآن كل جميلات باريس

قبل ارتشاف الحليب مع القهوة المز

أصبحت أشهر من خالد بن الوليد

وغيّرت رأي الأجانب

ﮱ أمة لو خلت من وجودك

صارت «ثقافتها مستنيرة»

ويتابع:

هلا بك

لكن تذكر إذا نفع الذكر

أن الذي يسرع الخطو لا يستطيع الوصولا

ومن مال عن شعبه شعرةً

أبعدته الجماهير ميلاً فميلاً فميلا.

(بيان العار والرجوع، ١٩٩٢، ٥٦، ٥٧، ٦٠)

وهكذا نجد أن الشعر ما زال ذا حضور وفاعلية، فإذا ما كان شعراً مقاتلاً زها، وإذا ما داهن كبا، وإذا ما نافق أصبح أقسى من الطعن في الخاصرة. وهكذا نجد الشاعر يبدي لنا رأيه في الشاعر الجيد، فالشاعر الجيد هو الذي ينجز بهدوء، وهو أيضاً الذي لا يميل عن شعبه، لانه إذا ما مال قيد شعرة، أبعدته الجماهير أميالاً. ويذكرنا كلام عقل هذا بشاعر فلسطيني معين. حقاً إنه لا يذكر اسمه مباشرة، ولكنه يورد من شعره عبارة هي «شاعر الروم والفرس»، وهو فوق ذلك يشير إلى وجوده في (باريس)، ويقول إن شهرته طارت في الآفاق. ولا نريد هنا أن ندافع عن هذا الشاعر أو نذم عبد اللطيف عقل، ولكن ما قاله الثاني عن الأول، قيل عن القائل نفسه. لقد قال عقل ذات نهار:

«أنا نبض التراب دمي فكيف أخون نبض دمي وأرتحل»

ولم يلتزم بما قال، فلقد ارتحل مرتين؛ مرة لطلب العلم، وهذا ما لا يؤاخذ عليه، ومرة في أثناء الانتفاضة دونما سبب مقنع.

ويختلف علي الخليلي عن درويش وعقل، وذلك في قصيدته «لتنهض بي بيتاً بيتاً» من مجموعة «القرابين أخوتي» (١٩٩٦)، في أنه يحدد موقفاً من قصيدة النثر، فيقول:

«في الشارع المقدسي أبحث عني فاصطدم بالقصيدة
المنثورة الرديئة»

ويفهم من كلامه أن قصيدة النثر هي القصيدة الرديئة، وما من شك في أنه يقدر الشعر غير المنثور، أو هكذا يفهم، وإلا لما واصل كتابة الشعر. وإذا كان عقل ميز بين شاعر يداهن وآخر يقاتل، فإن المتوكل طه يكتب قصيدة عنوانها «لسانان» يرى فيها أن للشاعر لسانين:

«نبسط الشعر على ثلج الحكايا

ونقل في سرنا ما لم نقل في مشهد الريح

وأضواء المرايا

ولهذا قلنا في فمنا حرف

وحرف للسرايا» (ريح النار المقبلة، ص ٤٨)

وغدا المتوكل مثالاً جديداً لسلفه المتنبي، ولا جدال في أنه هنا يختلف عن إميل حبيبي الذي ميز بين السياسي والمبدع في شخصه، فلقد ذهب إلى أنه في السياسة كان يحاور ويناور، أما في الأدب فلا يستطيع إلا أن يكون صادقاً. ويفهم من أقواله أنه لم يكتب أدباً يختلف الخطاب فيه باختلاف المخاطب، وهذا ما لا يفهم من نص المتوكل. حقاً إن المتوكل في قصيدة «بلاط عصري»يكتب عن شعراء المديح وما يلم بهم باختلاف الظروف، وهو بذلك يرثي لحالهم، إلا أنه شخصياً لا يشذ عنهم، وهذا ما تقوله قصيدة «فضاء الأغنيات» وقصائد «الريح» و «الشيخ». يقول المتوكل في «بلاط عصري»:

«أغرقني بالفضة والعسل الصلب

وخلاني أمدح عورته البائنة الكبرى

لكنني صرت إذا ما سرت

يشار إلي: المداح.. المداح

ولما غرقت سفن التاجر في قاع الصحراء

العربية،

قالت لي زوجتي:

ما عادت أشعارك تكفينا زيتاً وطحينا

بعد قليل..

صرت إذا ما سرت

لأبحث عن من يغرقني

بقليل من عسل رخو

قالوا أخذ «لسان المداح» مقاس التاجر

فلنبحث عن مداح آخر» (ريح النار المقبلة، ص ٧١)

ومقطوعات الشعراء المقتبسة عن الشعر تثير قضايا عديدة منها: الشاعر والجماهير، والالتزام، والشعر والأخلاق، والشعر في عصر الذرة..الخ. وعموماً فسوف اختتم الكتابة بالوقوف عند شاعرين شابين لم تكتمل تجربتهما الشعرية بعد، ولم تنضج أيضاً، ولكنهما يمثلان الجيل الشعري الجديد. حقاً إن هناك أصواتا شعرية شابة أخرى، ولكن نصوص المتوكل طه وعيسى بشارة تسعفنا فيما نحن بصدده أكثر مما تسعفنا نصوص الآخرين، ذلك أن الموضوع في قصائدهما حاضر حضوراً واضحاً، وهذا ما تخلو منه قصائد شعراء الحداثة.

١ - المتوكل طه: ما كان مسخاً صار أمنية:

بدأ المتوكل طه يكتب الشعر منذ نهاية السبعينيات، أيام كان طالباً في جامعة بيرزيت، وقد أصدر، حتى الآن، ست مجموعات هي «الخروج إلى الصحراء» (١٩٨٣) و «مواسم الموت والحياة» (١٩٨٧) و «زمن الصعود» (١٩٨٨) و «فضاء الأغنيات» (١٩٩٠) و «رغوة السؤال» (١٩٩٢) و «ريح النار المقبلة» (١٩٩٥)، ورئس اتحاد الكتاب في الضفة والقطاع لسنوات عديدة، ويعمل الآن وكيل وزارة الإعلام.

وإذا ما تلمس المرء موقفه من السلام في أشعاره، لاحظ أنه ينزع نحوه بوضوح. وقد انعكس هذا في قصيدته الطويلة التي كتبها إبان الانتفاضة «فضاء الأغنيات»، ونجده فيها يتجه نحو الجندي الإسرائيلي

ويخاطبه قائلاً:

«**نحب صغاركم**

ونحب أن يمضوا مع الأطفال في بلدي

إلى نبع السلام الزاخر الفواح باطمئنان

فارجع أيها الجندي

يا من شوهتك مبادئ الطغيان

ارجع كي نطرز عمرنا الباقي

بأغنية السلام العذب» (ص ٣١)

ويتكرر الموقف نفسه في مرحلة (مدريد) حيث يفصح في القصائد التي كتبها في عامي ١٩٩٢/٩١ أنه من أنصار التعايش، ويدعو إليه فالتعايش بين العرب واليهود ليس بالأمر الجديد، إنه موجود منذ زمان قديم، والأندلس خير دليل، وعليه فلا يرى فيه منقصة:

«**خطاب التعايش هذا**

حملناه للناس دهراً

ما بالهم ينكرون علينا محبتنا للتعايش» (رغوة السؤال، ص ٢٠)

ومع ذلك لا يرى في ذهاب الفلسطينيين إلى مدريد خطوة إيجابية، لأن الذاهبين سيبحثون هناك ما كانوا، من قبل، يرفضونه ويرون فيه حلاً مسخاً:

«**ويقتلني إن ما كان مسخاً**

يصير مني قصتي السالفة» (ص ١٨)

ويرى أن فلسطين صائرة لتصبح أندلساً ثانية، وأنها على طريق الضياع، فقد أضفنا - كما يقول - ضفاف أريحا وساحل عكا ويافا لأيام قرطبة الغابرة، وفوق ذلك أخذنا نشبه حيفا بإشبيلية التي ما نسينا، وعليه فلم

نبصر أننا نشيع أندلسين معاً. والذي يحزن الشاعر حقاً هو أن الشهداء، حين يقومون، يتساءلون: ليس لهذا قتلنا.. ولكن لتبقى أناشيدنا واقفة. ويؤكد المتوكل أن (مدريد) تشهد أنّا خرجنا إلى لغة الظل، وأننا نسينا حروف الشواهد، وعلىالرغم من ذلك يكرر أنه مع السلام الذي يعيد إلىالقدس مهرتها الواجفة، السلام الذي يعيد لأمتنا قدسها الكاسفة.

في «ريح النار المقبلة» (١٩٩٥) نلحظ نغمة التشاؤم والحزن نفسها، وهي نغمة ما كان لها في «فضاء الأغنيات «حضور، وكان الحضور يومها لنزعة التحدي والإصرار على المقاومة. ولم تكن قصائده تختلف عن قصائد درويش والبرغوثي والخليلي في هذا الجانب، ولربما اختلف المتوكل عنهم من حيث أنه اعتقل في الانتفاضة غير مرة.

يسخر المتوكل في قصيدة «نشيد الصحراء» التي نشرت، ابتداء، تحت عنوان «هذيان»، يسخر من مقولة «سلام الشجعان»، فيقول:

«**فاعتذروا يا شهداء،**

اعتذروا للأخوة والسلطان..

عقدنا صلح الشجعان الفردي،

فموتوا غيظاً لن يصبح أحد منكم جنرالاً او مسؤولاً في غزة وأريحا»

(ص ٢١)

ويرى أن غزة وأريحا قد ضاعتا، مثل القدس، وذلك منذ اللحظة التي كسرنا فيها حلم الخندق في لبنان. وكان المتوكل كتب هذه القصيدة قبل ثلاثة أيام من توقيع اتفاق (أوسلو).

ويرى في قصيدة «باختصار شديد» المكتوبة في ١٩٩٣/٩/١ أننا كنا نغني لهذا السقوط منذ البدء. ولا يدري المرء إن كان الشاعر نفسه يشارك في الغناء، فثمة من لم يغن للسقوط، وثمة من يرفض حتى الآن

كل هذا الذي جرى، لأنه ما زال يرى في الحكم الذاتي حلاً مسخاً لا يلبي طموحات الشعب الفلسطيني وأمانيه، ولأنه يرى أن الحل الذي أنجز لم يأت بالخيرات قدر ما أتى بالويلات. ونلحظ أن المتوكل، مثل مريد البرغوثي، يطلب من الذين وافقوا على الحل وأخذوا، بناء علىذلك، يهدون الجنود الإسرائيليين الورود، أن يفكروا لحظة قبل أن يغنوا:

«**احضنوهم وقولوا: شلوم..سلام**

لا بأس، لكن

رجاء، رجاء

فكروا لحظة...ثم غنوا» (ص ٣١)

وتستمر نغمة الرفض في قصائد أخرى، ومنها قصيدة «جدار» التي تقوم على ثنائية الشهيد والمفاوض، الجدار والوفد، الصمود والانهيار فالبيع، الذين قاوموا والذين غنوا هيولاً الخيانات، وهكذا يصغي إلى الأنباء، ولكن:

«**ما من نبأ**

سوى بقعة من سراب المكاتب

تحرق في الحلق أرض الظمأ

وما من نبأ

سوى أن روح الشهيد استوت للمفاوض

طاولة للضياع

بلا غابة أوسباع» (ص ٣٦)

ولا يخرجه من هذه الحالة؛ حالة الحزن التي انتابته سوى شبل يغني من زنزانة الرعب للأمام، ويخلف -أي الشبل- وراءه الذين يخرجون من إثم اللقاءات على درب السلام رملاً ونعامة (ص ٧٨). ويكتشف في

قصيدة «الشهيدة باسمة التميمي» «أننا بعد هذا السلام انتهينا، وتسكننا الحمأة الجارحة» (ص ١٠٠).

والقصيدة التي تختلف في نغمتها عن بقية قصائد الديوان التي خاضت في موضوع السلام هي قصيدة «خرجوا»، وقد كتبها الشاعر إثر خروج القوات الإسرائيلية من مدن الضفة والقطاع. ولا تختلف روح هذه عن روح قصائد الانتفاضة. وينفعل الشاعر بالحدث، ويصاب بحالة زهو، ويقول إنهم لم يخرجوا إلا بعد الثمن الغالي الذي دفعه الفلسطينيون، إنهم «لم يخرجوا من أرضنا أو روحنا بضمير آدم أو بطاولة التفاوض والقبل» (ص ١١٣). ولم تستمر حالة الفرح والانفعال والزهو، إذ تعقب هذه القصيدة قصيدة أخرى هي «مشهد جانبي»، ولا تخلو هذه من نبرة حزينة. وعموماً فإن أكثر قصائد «ريح النار المقبلة» تعبر عن خيبة أكثر مما تعبر عن فرح، وهي خيبة متعددة: خيبة من الحل المنجز، وخيبة من بوذا والشيخ، وخيبة الشاعر المداح الذي استيعض عنه بمداح آخر.

٢-عيسى بشارة: رقصة الموت الأخيرة

أصدر عيسى بشارة، وهو من نابلس ويعمل محرراً في جريدة «القدس»، ديوان شعر عنوانه خلود، وكتاباً مشتركاً عنوانه «شهادات فلسطينية: قصص وبطولات شهداء الانتفاضة كما يرويها أهلهم وذووهم» (١٩٩٠) مع بسام الكعبي، ورواية عنوانها «مدينة البغي» (١٩٩٤)، وديوان «أباريق الظمأ» (١٩٩٧). وتجدر الإشارة قبل معالجة بعض قصائد الديوان الأخير إلى أن «مدينة البغي» تعبر عن خيبة كاتبها من العالم العربي، فقد أقام بطل الرواية، ولا شك أنه الكاتب نفسه، في إحدى العواصم العربية، ولاقى من صنوف العذاب ما لا يحتمل: سياسياً

واجتماعياً وغربة عن الوطن. يخرج قارئ الرواية وهو يتحسر على خيبة صابر وما آل إليه. ومن يعرف عيسى بشارة يعرف أنه نشأ في نابلس وذهب إلى الكويت ليغادرها إلى ألمانيا آملاً أن يكمل تعليمه هناك دون أن ينجز ذلك، وهكذا عاد إلى عمان، ويبدو أنه خاب فيها فآثر العودة إلى الوطن يدفعه حنين جارف عبر عنه في القصيدة الأولى من أباريق الظمأ:

«**رحلت يطاردني شبح من أقاصي البلاد**

ويا ليتني ما رحلت » (ص ٧٠)

وتحفل القصيدة هذه بعبارات «طعنة الأهل في الخاصرة» و «أتيت وفي جعبتي جمرة من جحيم المنافي» و «على ضفة الموت كنت وحيداً أفتش عن خفقة في الصدور» و «في رحلة البؤس لا شيء يأتي وقد أصبح المر حلو المذاق» (؟) و «زمان الضياع» و «يطول الحصار»...الخ. وهي عبارات تعبر عن نفسية تشعر بغولية هذا الكون، نفسية غير متصالحة مع الآخرين، نفسية غير مطمئنة وغير راضية عما هو موجود. ثمة قلق وخوف وشعور بالضياع، ولا يجلب السلام عكس ذلك.

ثمة قصيدتان هما «رقصة الموت الأخيرة» و «المنفى الجديد» تعبران عن رؤية الشاعر للمرحلة، وعنوانهما يعبران عن خيبة «موت أخير» و«منفى جديد». ويشير في الأولى إلى سمات المرحلة، ويكرر عبارة «هذي سمات المرحلة، هذا بريق المقصلة» غير مرة، حتى لتبدو الموتيف الأساس للقصيدة: إن بريق السلام هو بريق المقصلة، ورقصتنا التي تعبر عن فرح ليست سوى رقصة الموت الأخيرة، وعلينا أن نهيء أنفسنا لمنفى جديد.

يرى عيسى أن عودة العائدين ليست عودة الظافرين، ومن هنا يتساءل:

«**ماذا تبقى من رفات الحلم في هذا المسار؟**

بل أي موت جارف قد يجرف الأحياء والأموات
في وطن تغرب منذ أن بدأ الحوار» (ص٩٧)

وينهي القصيدة معبراً عن خيبته مما آلت إليه الأمور، ويعلن موقفه الشخصي:

«واليوم لا يأتي سوى هذا المحال
لتقوم مملكة الضياع
ويجوب بين ربوعها جيش الضباع
أنا لا أبشر بالخراب
ولا أحذر من نسيم أو هواء
لكنني لا أستطيع السير في فلك
يسير إلى انقضاء» (ص ١١٨)

ويكتب في «المنفى الجديد» عن الحصار الذي ارتدى ثوبه من جديد وأصبح يذبحنا برقيق الكلام، ويتساءل: كيف أصبح ملح الهزيمة حلو المذاق، وكيف أصبح اللقاء لقاء يمهد للمدنفين دروب الفراق؟ وهو بذلك يشير إلى ما أمسى عليه الفلسطينيون. لقد توحدوا بسبب الهزيمة، هزيمة حزيران، ولقد افترقوا بسبب السلام، ولم يعد اللقاء متيسراً. ويرى أن العطايا التي منحت لبعض العائدين كبلت بالقيود أصابعهم، وأنها غدت تطوق أعناقهم بالبريق. وتنتهي القصيدة بتعبير الشاعر عن خيبته مما جرى، وعن عدم رضاه، ذلك أن الاتفاقيات لم تجلب السلام.

وهكذا نلاحظ أن أكثر الشعراء عبروا، حتى الآن، عن خيبتهم مما أتت به مرحلة السلام. ترى هل يقرأ الذين وقعوا الاتفاقيات كتابة هؤلاء، أم أنهم يأخذون برأي عبد اللطيف عقل:

«سيدي الشعر في بلاد النسانيس مثلها صارت لا يساوي فتيلا»؟

قائمة إصدارات
مؤسسة فلسطين للثقافة

سلسلة دواوين فلسطين:

التسلسل	اسم الكتاب	المؤلف
١	ديوان وطني معي	خميس لطفي
٢	ديوان عد غداً أيها الملاك	خميس لطفي
٣	ديوان إلى غرب القلب	مريم العموري
٤	ديوان جرح لا تغسله الدموع	د.كمال غنيم
٥	ديوان نزيف الذكريات	سمير عطية
٦	ديوان براءة	د. عبد الغني التميمي
٧	ديوان أحلام فراشة	عيسى عدوي
٨	ديوان على شاطئ المستحيل	عيسى عدوي

سلسلة فلسطين الحضارة

٧	فتوح فلسطين	د. أسامة الأشقر
٨	القول المبين	محمد شراب
٩	الصحابة على ارض فلسطين	د. أسامة أبو نحل
١٠	الاستيطان الصليبي	د. رياض شاهين

سلسلة القصص والروايات

١١	بئر الأرواح	عدنان كنفاني

سلسلة الثقافة القرآنية

١٢	منهج إمامة وتمكين للمستضعفين في سورة القصص	د. محمد الخضري

سلسلة دراسات بيت المقدس

١٣	تقديم بيت المقدس	د. عبد الفتاح العويسي
١٤	البعد الأكاديمي والمعرفي لبيت المقدس	د. عبد الفتاح العويسي

شعر

١٥	ديوان عمات الرسول	د. أسامة الأشقر
١٦	شبح الأندلس	برهان الدين العبوشي

دراسات

١٧	ألف يهودي في التاريخ الحديث	عدنان أبو عامر
١٨	موسوعة مصادر الأدب الفلسطيني الحديث	د. محمد الجعيدي

طباعة راقية ملونة

١٩	فن التصوير الفلسطيني	عبد الله أبو راشد

قائمة إصدارات المؤسسة القادمة

سلسلة دواوين فلسطين:

- ديوان ابن زقاعة الغزي..تحقيق عبد اللطيف أبو هاشم
- ديوان خذني إلى المسجد الأقصى..................................الشاعر أيمن العتوم

سلسلة الثقافة القرآنية

- منهج تأهيل الدعاة إلى الله

في سورة الكهف...الدكتور محمد الخضري

سلسلة القصص والروايات

- لفلسطين قصص واحدة..إعداد مؤسسة فلسطين للثقافة
- فارس السيف والقلم

الشاعر برهان الدين العبوشي ....(الأعمال الكاملة)

- الأعمال الكاملة للدكتور الشاعر عبد الرحمن بارود

الذاكرة الشعبية

- كتاب الحيوان

في الذاكرة الشعبية الفلسطينية.......................................الدكتور بشير محمود جرار



مؤسسة فلسطين للثقافة

هاتف: ٠٠٩٦٣١١٦٣٧٤٨٠٢

فاكس: ٠٠٩٦٣١١٦٣٧٤٥٥١

ص.ب: سورية - دمشق ١٣٠٢٩

www.thaqafa.org

thaqafa@thaqafa.org

